

होता है जिसमें सोगे के मोटे-मोटे दाने परोये होते हैं। स्त्रियाँ इसी में इच्छानुसार कुछ अन्य वस्तुएँ चाकू, पंसा, बघनखा आदि परो देती हैं।

कठुला सम्बन्धी एक लोकप्रिय अवधी गीत इस प्रकार है—

बाहू रे लालु तुम्हे कठुला के साथ ॥१॥

कठुला का सोना सुरेख मंगारव,

गदावो वोहि के बाबा, पहिरारव वोहि की बाजी ॥२॥

लालु का बाबा आवंगा, हाथी चडि के आवंगा,

मोहर रे खूब नुशारवंगा, बाज वोहि के पु घर,

खेलावे वोहि के आजी ॥३॥

कठुला तो सोहे वोहि के मइया के दरवाज,

कठुला तो सोहे वोहि के बाबू के दरवाज,

लालु का मइया आवेगा लालु का बाबू आवेगा

मोटर चडि के आवेगा, बग्गी चडि के आवेगा

रुपिया खूब नुशारवंगा, बाज वोहि के घु घर

खिलावे वोहि की मउजी,

खिलावे वोहि की माया ॥४॥

(अ० लो० प० पृ० ७६-८०) ।

इस गीत में विभिन्न सम्बन्धियों के नामोस्लेख द्वारा कठुला लाने की बात कही गई है। जोजा, फूका, नाना, मामा आदि का नाम जोड़ कर गीत को दीर्घ आकार दे दिया जाता है।

जन्म के पश्चात् कुछ अन्य महत्वपूर्ण विधियों को सम्पन्न किया जाता है, जिनमें छठी, बरही, अन्नप्राशन और छेदन मुख्य हैं।

छठी पुत्र जन्म के उपरान्त एक महत्वपूर्ण उत्सव होता है। साधारणतः जन्म के छठे दिन छठी का आयोजन रक्खा जाता है। परन्तु कहीं-कहीं पांचवें दिन ही छठी मनाई जाती है। छठे दिन शुभ मुहुर्त न होने के कारण भी एक दिन का हेर-फेर हो जाता है।

छठी की प्रथा भोजपुरी एवं अवधी दोनों क्षेत्रों में समान रूप से प्रचलित है। भोजपुरी प्रदेश की स्त्रियाँ इस अवसर पर मिलजुल कर गीत गाने की उत्कट कामना रखती हैं—

बाबहु सखिया सहेलरि, हिलिह मिलि गावहु रे ।

आजु हमरा दुलखया के छठिया नु रे ॥

मखिया अइठलि सामु बइइतिन रे ।

से निरखहि सुभर ललना के मुखवा नु रे ॥

(मगहीत)

अवधी के क्षेत्र में भी छठी का समारोह गीतों की सुमधुर झंकार के मध्य सम्पन्न होता है—

मोरा अवसर बीता जाय, हरदी चाहिये ।

कहाना हरदी ऊपजी है, कवन रामा लाइन जाय ।

लोकगीतों की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि

## हमारे दो विशेष प्रकाशन

वो  
ल  
ता  
हु  
आ  
स  
च

इस गीत संग्रह में कवि के अन्तर्भूत का सारा सामान्य दर्शन, तर्क और दुःख-स्तरो को तोड़-फोड़ कर स्फुरित हो उठा है। एक गहरे निश्चय के हुए दुःख, निरुद्ध और अविच्छिन्न अभिव्यक्ति द्वारा संकल्पन की विशेषता है। प्रयोगानुर भटकनों से मुक्त इन गीतों में नई शब्द-कल्पना, नूतन मुद्रा विधियों का अभिरसन, सुती हुई स्वच्छ आदर्श अभिव्यंजना और सम्यक्त्व का भाव्य अभिसंपान है। रसों के रेशमी बटे हुए धारों से बनी हुई कवि की अनुभूतियाँ और भावनाएँ वहीं-वहीं यशोभार-जंगी चुभनशील और त्रिस्मरणीय हैं। गीतों में सर्वत्र मन की अगम भावसत्ता, भाव-चेतना और भावमस्ति की अनस्पृष्ट दृशियों का प्रयंत्रण हुआ है। उनमें आर्द्रता है, द्रवता है और है गुणमय रंगोदक क्षमता। मार्मिक मूर्च्छना से भीगी हुई इन कविताओं में कही रूप और वात की महत्त्वो हुई अनुभूतियाँ हैं, स्पष्टी सुधियाँ हैं ता पछी विमुक्त मन की गुरदरी और अगाट दूरियों में चहाती हुई दहनता।

रा 'बोलता हुआ मध' काव्य के निज अन्तर्भूत का अन्वेषण है। रचनात्मक कण्ठ और गैर ईमानदार दमनत स्फूर्तियों में जन्मुक्त कवि सीधा पाठकों के हृदयों में उतरा है। उगती नोकदार तंभी मधुपेणमीता आगे-आगे राह बनाती गई है।

ल ये तपे, भुलसे और समतमाये मन को किसी ठही भाल में तिनारे लडे हुए अमलताम दरुन जैसी राहत जोर साति प्रदान करती है।

प र  
दे सजिल्द, आकार डिमाई  
सी मूल्य : दस रुपये

—डा० हरिहर गोस्वामी  
एम० ए०, पी०एच० डी०

सगभग तीन हजार भारतीय लेखक-लेखिकाओं के सचित्र परिचय।  
हिन्दी में अपने ढंग का अतृटा सन्दर्भ ग्रन्थ।

कुछ सम्मतिषी

○ यह ग्रन्थ हिन्दी का बहुमूल्य सन्दर्भ ग्रन्थ है। प्रत्येक स्कूल, कालेज, संस्था और लेखक के पुस्तकालय में यह ग्रन्थ रहना ही चाहिए। जो भी इसे देखेगा, इसकी उपयोगिता स्वीकार करेगा।

—डा० हरिचंदा राय 'बच्चन'

○ भारतीय लेखकों की व्यापक जानकारी अभी किसी ग्रन्थ में प्राप्य नहीं होती। अध्ययन, सन्दर्भ और शोध के लिए यह कोश अत्यन्त उपादेय है।

—डा० भगोरथ मिश्र

○ यह कोश हिन्दी के इतिहासकारों के काम को आसान कर देगा।

सजिल्द - सचित्र  
मूल्य : साठ रुपये

—डा० नैमिचन्द्र

रामगोपाल परदेशी

भा  
र  
ती  
य  
ले  
ख  
क  
की  
ष

# लोकगीतों की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि

[ भोजपुरी और अवधी के संबन्ध में ]

[ आगरा विश्वविद्यालय की पी-एच० डी० उपाधि हेतु स्वीकृत शोध-ग्रन्थ ]

लेखिका

विद्या चौहान, एम० ए०, पी-एच० डी०  
हिन्दी विभाग, जुहारी देवी गर्ल्स डिप्लो कालेज,  
कानपुर



प्र ग ति प्र का श न

आ ग रा-३

○ प्रकाशक :

प्रगति प्रकाशन

घं तुल बिल्डिंग

आगरा-३

दूरभाष : ६ १ ४ ६ १

○ प्रथम संस्करण

१ ६ ७ २

○ मूल्य : पैंतीस रुपये

○ मुद्रक :

श्रीकृष्ण प्रेस, आगरा-२

## प्रस्तावना

बहुत दिनों से एक साध थी कि कुछ लिखूँ, ऐसा कृष जो व्यष्टि की सीमाओं को छूता हुआ समाष्टि की व्यापकता को उभार सके, व्यक्ति के अन्तराल में प्रविष्ट होकर सम्पूर्ण प्रकृति के मनस्त्व को प्रकाशित कर सके, विशेषता के रंगों का सहारा लेकर विश्वव्यापी सामान्य सत्य का चित्र आँक सके।

शोध-कार्य के रूप में लिखने का श्रम करने पर मैंने अपने हृदय में संचित इस साध की अकुलाहट सुनी और उभी अकुलाहट को सार्यक अभिव्यक्ति के रूप में इस प्रस्तुत प्रबन्ध की रचना हो सकी।

विश्व-व्याप्त सत्य को सम्पूर्ण रूप से समझने के लिए अहं के घेरे को तोड़ना होता है। सत्य की व्यापकता में उसे ग्रहण किये गए प्रत्येक अंश के साथ आत्मसात करके, उसे अपना संवेद्य बना कर, उसके मूल्यांकन की चेष्टा की जा सकती है। इसी प्रकार व्यष्टिगत सत्य का मूल्य भी उस सामान्य धरातल पर रखकर ही निर्धारित किया जा सकता है, जहाँ व्यष्टि और समाष्टि की सीमाएँ एकाकार होती हैं।

लोकजीवन में मुखरित और समय की शाश्वत गति में प्रवाहित सत्य के संस्मरणीय स्रष्ट-चित्रों को देखकर, उन्हें स्वगत अनुभूतियों में समेट लेने की एक सहज आकांक्षा होती है। इस आकांक्षा की यफलता व्यक्ति की मानसिक शक्तियों के मूलाधिक्य पर निर्भर है।

प्रत्येक देश की संस्कृति का मूल उत्स वहाँ के लोक-जीवन में परिध्याप्त है। जन-जन के मन एवं आचरण में मन्निहित तत्वों से, संस्कृति का सुमन अपनी पंखुडियों का निर्माण करता है और सम्पूर्ण लोक को सौन्दर्यानुभूतियों के सम सौरभ का संचार करती है। इस प्रकार प्रत्येक देश अपनी सांस्कृतिक अभिवृद्धि के लिए लोक-चेतना का मुखापेक्षी है।

भारतीय संस्कृति में भी लोक-जीवन की व्याप्ति है। जीवन में बिखरे अन्त लोकाचारों, संस्कारों एवं परम्परागत विचारों की मानारूप भेदात्मक स्थितियों के सगठित समायोजन से भारतीय संस्कृति का सघटन हुआ है। अनादिकाल से ही जब कि भाषा लिपि, शिल्प और कलाओं का कोई शास्त्रीय रूप निर्धारित नहीं हुआ था—लोकप्राण में प्रादुर्भूत अन्त सौन्दर्य-संयुक्त भाव-कणों के द्वारा संस्कृति का स्वरूप संवारा जा रहा था और आज भी, जब कि मस्तिष्क के अहंकार में अभिभूत मानव पर कृत्रिम आचरणों का मोह छाया है, बुद्धि के विलास में तल्लीन वृत्तियों पर आडम्बरों का वितान बना है—संस्कृति की अक्षुण्ण ररिता, लोकवाणी के पथ पर सहस्रधा होकर प्रवाहित हो रही है। संक्षेप में यह कहा जा सकता है कि भारतीय

( ४ )

संस्कृति की आत्मा शोक-संस्कृति में निवास करती है। यही कारण है कि अपने आधिनायक काल से लेकर अबतक भारतीय संस्कृति की सत्ता पूर्णतः सुरक्षित है जब कि यूनान, मिस्र, रोम और चीन की प्राचीन संस्कृतियाँ लुप्तप्राय हो चुकी हैं।

शोक-संस्कृति की सर्वाधिक महत्वपूर्ण विशेषता है—आत्म-नयता। 'आत्मो-पन्थेन सर्वम्' के सिद्धांत पर अग्रतर होता हुआ शोक-संस्कृति का प्रत्येक चरण प्रकृति-व्यापिनी विविधता को एक मूल में बाँध लेता है। विषय के एक कोने से दूसरे कोने तक बिखरा हुआ सम्पूर्ण लोक-जीवन ब्राह्मण वैश्या और बहुस्पृता से आच्छादित होते हुए भी, आन्तरिक ऐष्य और अनन्यता के आलोक से आलोचित है।

'आत्मवत् सर्वभूतेषु' की आधारनिता पर प्रवृत्त होकर शोक-हृदय की मप-द्वर्षा 'कलीभूत होती है। देव और मानव का विनय कर देता है। मकारामनुभूत भाव-वृत्तियों की उपमत्ता में अपनी आत्मा का विनय कर देता है। मकारामनुभूत की चरम पराकाष्ठा पर पहुँच कर शोक-संस्कृति का स्वर्ण अन्तर्महत्त्व के उज्वल प्रकाश में जगमगा उठता है। विभिन्न साम्प्रदायिक मगर्तों के रूप में भी लोक-जीवन में अनुस्यूत इस आध्यात्मिक समता का ही बहुस्वी प्रराधान मिलता है। दूसरे शब्दों में यह कहा जा सकता है कि आत्म-समता की भाव-भूमि पर स्थित शोक-जीवन ही विद्व की सांस्कृतिक, धार्मिक, ऐतिहासिक और सामाजिक प्रगति का प्रेरक शक्ति है।

शोक-जीवन में ममाविष्ट मपुल्ले भावार्थक एवं मूननारमक नामची विद्वान्, मान्यताएँ, परम्पराएँ, प्रयाएँ और रीतियाँ लोक-वार्ता कहनाती हैं। 'लोक साहित्य' इसे 'लोकवाचो' का एक अंग है। लोक-मानव की अथाह गहराई में निरूपण बहु-मूल्य भाव-रत्नों की जगमगाती हुई ज्योति में लोकसाहित्य का रूपान्तर हुआ है। सामान्य जनता के हृत्वासादायपूर्ण धानो एव सुल-सुल पूर्ण मन स्थितियों का अत्यंत स्वाभाविक निरूपण लोकसाहित्य में रहता है। लोक साहित्य के अन्तर्गत लोकगीत, लोकगाथा, लोककथा, लोकनाट्य, पहिलिया, मुहावरे, शीरोक्तियाँ इत्यादि का समावेश रहता है। मानव-भावनाओं को कोमल, सहज एव रसात्मक अभिव्यक्ति का जो प्रभावकारी प्रमाण लोकगीतों में उपलब्ध होता है, वह अन्य कही भी सुलभ नहीं है। लोकगीतों में सामान्य जन-जीवन का एक अंग स्वर्ग के आरोह-अवरोह में बंध कर मुखरित होता है। मन की सदाशयता और मस्तिष्क की शुद्धता के साथ भाव-दय व्यक्ति को विरमक विलास लोकगीतों के वर्णन में प्रतिबिम्बित होता है, वह सह-

यह अत्यंत शीघ्र की बात है कि मस्तिष्क की उपमन्धियों से गौरवान्वित होकर मनुष्य ने हृदय की सच्ची सम्पदा के प्रति उपेक्षात्मक दृष्टिकोण अपना लिया। फलतः लोक की विराट साधना दीर्घकाल तक अनास्था के आवरण में निपटी पड़ी रही। अधिव्यक्ति की कला शिक्षित विद्वत्त्व के बौद्धिक अनुशीलन की सीमाओं में बद्ध हो गई और कलाकारों का कर्म-पथ नियमों की शृंखलाओं में जकड़ दिया गया। राज-प्रामादों की मनजटित प्राचोरो के घेरे में भावनाओं का मूलमकन होने लगा। बुद्धि की शक्ति-विकसित मर्षा तराओं से कलाशो का आकर्षण संवारा गया और उन्हें, सामान्य-जन-जीवन से सर्वथा परे, एक उच्चतर घरातल पर प्रतिस्थापित किया गया। किन्तु अवहेलना और लक्ष्यहीनता के कटु प्रहारों से भी, पूर्णतः

निश्चिन्त और निर्भीक होकर, लोक-कलाकार अपने भावमय सृजन में तल्लीन रहा। ग्रामीण अंचलों में घनी अमराइयों की छवि में नीचे पगदंडियों, सेतों और धसिहानों के बीच में, स्वर की साधना चलती रही, गीतों के मधुर बोल बिलरते रहे। इन गीतों में जन-जीवन की वास्तविक संस्कृति के तत्त्व समाविष्ट हैं।

वर्तमान युग मानवीय भाव-मूल्यों के प्रति जागरूकता का युग है। जागरण के प्रथम स्पर्श में ही बुद्धि की विलक्षणता और चमत्कारिता का परिष्कार करके हृदय-गम्य महजता के आदर्श पर अभिव्यक्ति का मूल्यांकन होने लगा। प्रगति की एक तीव्र लहर के आपात से लोक-कलाओं पर आच्छादित अनास्था का आवरण छिन्न-भिन्न हो उठा और शताब्दियों से सोयी हुई कोमल भाव-चेतना की पलकों में प्रभात का प्रकाश मुस्कराने लगा। जीवन के माधुर्य से उद्ध्वलित असंख्य स्वर-तरंगों का ल की पतों का विच्छेदन करने हुई विद्यालय वायुमण्डल से प्रभाषित होने लगीं और श्रोताओं का सजग हृदय उन स्वर्गों में समाहित सवेदनशील मर्मानुभूतियों को सहेजने के लिए व्याकुल हो उठा।

सर्वप्रथम पाश्चात्य देशों में लोकसाहित्य-सम्बन्धी अनुसंधान-कार्य की एक प्रबल लहर उठी जिसे सुदूरदर्शी देशों को भी आच्छादित कर दिया। पहले इस कार्य के मूल में विभिन्न जातियों के प्रति जिज्ञासा वृत्ति की प्रेरणा निहित थी जिसे आगे चल कर एक वैज्ञानिक रूप धारण कर लिया।

भारत में अंगरेजों के शासन काल में ही, लोक-मानस के अध्ययन हेतु प्रथम प्रारम्भ हो गया था। भारतीय जन-जीवन की गहराइयों में छिपे लोक-उत्सवों का सम्यक ज्ञान ही इस प्रयास का मूलभूत उद्देश्य था। इस लोक दर्शनी दृष्टि के विस्तार का प्रथम श्रेय विविवाद रूप से अंगरेजों को प्राप्त है।

बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में आंग्लभाषियों की चिन्ताओं से अनुप्रेरित होकर भारतीय साधनों में भी लोकसाहित्य के प्रति आकर्षण उत्पन्न हुआ। भारत के विभिन्न प्रांतों में लोक साहित्य के अध्ययन की एक जो अपूर्ण लहर उत्पन्न हो गई। फलस्वरूप गुजराती, बंगला, मराठी, पंजाबी हिन्दी आदि प्रांतीय भाषाओं में प्राप्त लोक साहित्य पर विशेष कार्य सम्पन्न हुआ।

भारत में उपलब्ध लोक साहित्य सम्बन्धी शोधपूर्ण कार्यों का अनुशासन करने पर एक बात स्पष्ट हो जाती है कि अभी तक विद्वान चिन्तकों एवं कार्यकर्ताओं के समस्त काल के व्यवधान में खोए हुए लोकतत्वों का संचयन ही एकमात्र लक्ष्य रहा है। यही कारण है कि लोकगीतों लोकगाथाओं एवं लोककथाओं के संग्रह ग्रन्थ तो विद्यालय संस्था में प्राप्त होते हैं पर विवेचनात्मक अध्ययन का अभाव लक्षित होता है।

लोकसाहित्य के विविध अंगों में सब से अधिक कार्य लोकगीतों पर हुआ है। जन-कंठों में निवास करने वाले अनन्त गीतों की निषिद्ध करके उन्हें काल के गर्भ में विलीन होने से बचाया जा रहा है। इस दृष्टि से लोकगीतों में निहित भाव-सवेदनाओं, अभिप्रायों, युग-नीतियों एवं परम्पराओं का तुलनात्मक अध्ययन पूर्णतः अपेक्षित है। अभी तक लोकसाहित्य-सम्बन्धी अध्ययन के क्षेत्र में तुलनात्मक, अध्ययन-



प्रणामी का निरान्त अभाव रहा है। प्रस्तुत प्रबन्ध के द्वारा इन स्थितियों का निश्चिन्त भी निराकरण हो सता तो मैं अपने प्रयाग की मङ्गल मन्त्रिणी।

प्रस्तुत प्रबन्ध में पाँच अध्याय हैं। अन्त में परिनिष्ठ की योजना है।

प्रथम अध्याय में भोजपुरी और अवधी बोलियों के भाषा शास्त्रीय आधार एवं सीमा का विवेचन किया गया है। यह अध्याय पाठ मङ्गलों में विभाजित है।

प्रथम मङ्गल में बोनी और भाषा के परिभाषित रूप पर प्रकाश डाला गया है। मनुष्य अपने हृदय में उत्पन्न भावों एवं विचारों की अभिव्यक्ति के लिए विभिन्न साधनों का प्रयोग करता है जिनमें सर्वथा सशम एवं मध्यम भाषण भाषा है। मनुष्य के मूख से निरसुत मार्गक एवं अप्रयोजन इतिवृत्त ही भाषा कहलाती है। भाषा के आविर्भाव के सम्बन्ध में विभिन्न विद्वानों के पूर्व-वृत्त मन्तव्य विचारित हुए हैं। वे समस्त विद्वान्त आदिभिरूप में भाषा की उत्पत्ति पर प्रकाश डालने की चेष्टा करते हैं। भाषा की कतिपय प्राकृतिक विशेषताएँ होती हैं जिनके आधार पर उनका स्वरूप विचारित होता रहता है। भाषा के मुख्य रूप इस प्रकार हैं - (१) मूल भाषा, (२) उप-भाषा, (३) आदेश भाषा और (४) राष्ट्र भाषा। सर्व प्रथम एक स्थान पर रहने वाले व्यक्तियों का समूह जिग भाषा की बोलता है वही भाषा का मूल रूप होता है। कालान्तर में जन संख्या वृद्धि तथा अन्य भौगोलिक कारणों से व्यक्तियों का यह समूह विभिन्न शाखाओं में विभाजित होकर अलग-अलग जाता है तब मूल भाषा में भी अनेक उपभाषाएँ निकल पड़ती हैं। इन्हीं को बोलियाँ कहते हैं। साहित्य, धर्म या राजनीति के प्रभाव से महारथ प्राप्त करके ये बोलियाँ आदेश भाषा का रूप प्राप्त करती हैं, महारथ प्राप्त आदेश भाषा को ही राष्ट्र भाषा के पद पर प्राकृत किया जाता है। इस प्रकार बोनी का विभिन्न रूप ही परिनिष्ठित भाषा है।

द्वितीय मङ्गल में भारतीय भाषाओं और बोलियों के सम्बन्ध में भोजपुरी और अवधी बोलियों की स्थिति पर प्रकाश डाला गया है। भारतीय आर्यभाषाओं को तीन भागों में विभाजित किया जाता है—(१) प्राचीन भारतीय आर्य भाषा, (२) मध्यकालीन भारतीय आर्य भाषा (३) आधुनिक भारतीय आर्यभाषा। प्राचीन भारतीय आर्यभाषा के रूप में वेदिक एवं लौकिक संस्कृत तथा मध्यकालीन भारतीय आर्य भाषा के रूप में पालि, प्राकृत एवं अपभ्रंश का वर्णन किया गया है। आधुनिक भारतीय आर्यभाषाओं के विवेचन में प्रियसैन और डा० मुनीनिकुमार घटर्जी के सिद्धान्तों पर प्रकाश डाला गया है। डा० घटर्जी के भाषा सम्बन्धी तथोपनिषद् वर्गीकरण में समस्त आधुनिक आर्यभाषाओं को पाँच वर्गों में विभक्त किया गया है—उदात्त, प्रतीक्ष्य, मध्यदेशीय, प्राच्य और दक्षिणार्थ। इन समस्त वर्गों में स्थित मुख्य भाषाओं से सम्बन्धित बोलियों पर भी प्रकाश डाला गया है। अवधी और भोजपुरी बोलियों का सम्बन्ध प्राच्य वर्ग के अन्तर्गत स्थित पूर्वी हिन्दी तथा बिहारी भाषाओं से है।

तृतीय मङ्गल में भोजपुरी और अवधी बोलियों के विकास की समीक्षा की गई है। आधुनिक भारतीय आर्य भाषाओं का विकास विभिन्न अपभ्रंशों से माना जाता है। ये अपभ्रंशों भी पूर्ववर्ती प्राकृत भाषाओं के किसी-न-किसी रूप से सम्बन्धित हैं। भोजपुरी बोली का सम्बन्ध बिहारी भाषा से है और बिहारी भाषाओं (भोजपुरी, मगही, मैथिली) की उत्पत्ति मागधी प्राकृत एवं अपभ्रंश से मानी गई है। इसी

प्रकार अवधी बोली का सम्बन्ध पूर्वी हिन्दी से है और पूर्वी हिन्दी की उत्पत्ति अर्द्धमागधी, प्राकृत और अपभ्रंश न मानी जाती है।

चतुर्थ खण्ड में भोजपुरी और अवधी बोलियों के क्षेत्रों पर प्रकाश डाला गया है। भोजपुरी बोली का क्षेत्र अवधी बोली के क्षेत्र की अपेक्षा अधिक विस्तृत है। भोजपुरी बोली के मुख्य तीन रूप हैं—(१) आदर्श भोजपुरी (२) पश्चिमी भोजपुरी (३) नगपुरिया। इसकी दो उप बोलियाँ भी हैं मधेसी और पारू। अपने समस्त रूपों के साथ यह बोली पश्चिमी बिहार और पूर्वी प्रदेश के वृहत् भू भाग (लगभग ५० हजार वर्ग मील) में फैली हुई है और दो करोड़ से भी अधिक व्यक्तियों के द्वारा प्रयोग की जाती है।

उत्तर प्रदेश की पूर्वी सीमाओं पर भोजपुरी बोली जहाँ समाप्त होती है, वही में अवधी बोली आरम्भ होती है। दोनों बोलियों की मध्यवर्तीय सीमारेखा का स्पष्ट निर्धारण किया जा सकता है। अवधी बोलियों के भी तीन प्रकार माने जाते हैं—(१) पश्चिमी अवधी, (२) केन्द्रीय अवधी, और (३) पूर्वी अवधी। अवधी बोली का विस्तार-क्षेत्र लगभग साढ़े पैंतीस हजार वर्ग मील है।

द्वितीय अध्याय में लोकसाहित्य के स्वरूप की सम्बन्ध विवृति की गई है। इस अध्याय की सामग्री पाँच खण्डों में विभाजित है।

प्रथम खण्ड में लोक शब्द की व्युत्पत्ति और व्याख्या की गई है। लोक शब्द की प्राचीनता का प्रमाण वेदों में प्राप्त होता है। भुवन और स्थान के अर्थ में प्रयुक्त होता हुआ यह शब्द अन्त में जन का पर्याय हो गया। लोक की सत्ता अत्यन्त व्यापक है, उसे केवल ग्रामीण जनता के संकुचित अर्थ में प्रयुक्त नहीं किया जा सकता। लोक के अन्तर्गत वह समस्त मूल स्वाभाविक मानव-समाज समाविष्ट है जो आडम्बरमयी विलासिता से परे रह कर प्राकृतिक जीवन व्यतीत करता है।

द्वितीय खण्ड में फोकलोर और लोकवाचार्ता का पारस्परिक सम्बन्ध दिखाते हुए उसकी व्यापकता का विवेचन किया गया है। फोकलोर शब्द अर्धस्कृत के ज्ञान का बोधक है। सामान्य जन-जीवन के अध्ययन की जिज्ञासा के फलस्वरूप लोक-जीवन से विखरी सामग्री को एकत्रित किया गया और उसे फोकलोर संज्ञा प्रदान की गई। हिन्दी में इस शब्द का पर्यायवाची शब्द लोकवाचार्ता स्वीकार किया है। लोकवाचार्ता के अन्तर्गत लोकजीवन में व्याप्त समस्त मानसिक एवं क्रियात्मक विषयों की गणना होती है। लोकसाहित्य इसी लोकवाचार्ता का एक अंग है—दोनों के मध्य अंग-अंगी का सम्बन्ध व्याप्त है।

तृतीय खण्ड में लोकसाहित्य के वर्गीकरण एवं विस्तार पर विचार किया गया है। लोकसाहित्य को मुख्यतः पाँच वर्गों में विभक्त किया गया है—(१) लोकगीत, (२) लोकगाथा, (३) लोककथा (४) लोकनाट्य, (५) विविध। यहाँ इन पाँचों वर्गों पर पृथक्-पृथक् रूप से विस्तारपूर्वक विचार किया गया है। लोक साहित्य के विविध रूप में लोकोक्तियों, मुहावरों और ढकीसलों का वर्णन हुआ है।

चतुर्थ खण्ड में लोकसाहित्य की विलेपताओं तथा उसके महत्व का विवेचन किया गया है। लोकसाहित्य में सामान्य जन-जीवन के अखण्ड स्रवों का उद्घाटन

होना है। जीवन की सघनता, अश्रुनिमग्नता, गरमता और गरमता लोकसाहित्य के माध्यम में अपने शाब्दिक रूप में प्रकटित होती है। इस दृष्टि में लोकसाहित्य का महत्व अनुपम है। सुविधानुसार लोकसाहित्य के महत्व को इन रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है—(१) ऐतिहासिक महत्व, (२) भौगोलिक महत्व, (३) आर्थिक महत्व, (४) सांस्कृतिक महत्व, (५) नैतिक महत्व, (६) भाषा-शास्त्रीय महत्व (७) साहित्यिक महत्व। महत्ता के प्रत्येक धारण पर लोकसाहित्य को रम्य कर उसकी सम्मत् समीक्षा की गई है।

पंचम खण्ड में लोक साहित्य के भेदाभेद पर विचार किया गया है। लोक-साहित्य और साहित्य दोनों में मानव-मन की अनुभूतियों एवं भावनाओं का प्रकाशन होता है। भावाभिध्वजन की दृष्टि में दोनों में मौलिक साम्य है। साहित्य का प्रत्येक चरण लोक-सापेक्ष होता है। लोक-जीवन को सांस्कृतिक क्षेत्रों तक अनुप्राणित होती है। लोक साहित्य और साहित्य में आन्तरिक साम्य होने हुए भी कुछ अंतर है। साहित्य अपने अस्तित्व को उस घरातल में ऊपर उठ कर गवास्ता है। जहाँ उनके पोषक तत्व उपलब्ध होते हैं जब कि लोकसाहित्य सामूहिक तल-रीजना में उस घरातल पर छाया रहता है। साहित्य में व्यक्तिवादी स्वर प्रधान होगा है, जब कि लोक-साहित्य में समूह की प्रधानता रहती है।

तृतीय खण्ड में लोकगीत के स्वरूप का विवेचन है। यह अध्याय भी चार रूपों में विभाजित है।

प्रथम खण्ड में लोकगीत की परिभाषा पर विचार करते हुए उसकी पृष्ठ-भूमि का उल्लेख किया गया है। लोकगीत जन-मानस से उत्पन्न हर्ष-विषाद मयी भाव-धाराओं का व्यक्त रूप है। हृदय का सुख-दुःख जब स्वरो में गाकार होता है, तब लोकगीत की सृष्टि होती है। सरलतम जीवन की मूढमातिमूढम अनुभूतियाँ लोकगीतों में प्रथम पाती हैं।

लोकगीतों की पृष्ठभूमि के निर्माण में समाज-व्याप्त समस्त घटनाओं एवं परिस्थितियों का योग है। मानव-मन पर इन घटनाओं एवं परिस्थितियों का प्रभाव पड़ता है और प्रतिक्रिया रूप में विभिन्न भाव विचारों का जन्म होता है। लोकगीतों में इन्हीं भाव-विचारों की अभिव्यक्ति होती है। इस प्रकार लोकगीतों की मुख्य प्रेरणा का सम्बन्ध जगत के प्रत्येक व्यापार में रहता है। इन प्रेरणात्मक परिस्थितियों एवं व्यापारों का सुविधानुसार इन रूपों में रखा गया है—(१) पारिवारिक, (२) सामाजिक, (३) धार्मिक और (४) राजनीतिक।

द्वितीय खण्ड से लोकगीतों की विशेषताओं और महत्व का प्रतिपादन किया गया है। लोकगीत की कतिपय सार्वभौम प्रवृत्तियाँ होती हैं जिन्हें मौलिक परम्परा, भावों की लयात्मक अभिव्यक्ति पुनरावृत्ति की प्रवृत्ति निरर्थक शब्द योजना, प्रश्नोत्तर-प्रणाली, संख्याओं का प्रयोग, वस्तु नाम गणना, अनलंकारिता और स्वाभाविकता के रूप में रखा जा सकता है। संसार के समस्त लोकगीतों में इन विशेषताओं की प्राप्ति होती है।

तृतीय खण्ड में भारतीय परम्परा के अन्तर्गत लोकगीतों के प्रचलन पर एक खोजपूर्ण दृष्टि डाली गई है। भारत में लोकगीतों की परम्परा अत्यन्त प्राचीन

है। लोकगीतों का सर्वप्रथम परिचय वैदिक ग्रन्थों से प्राप्त होता है। ब्राह्मण एवं आरण्यक ग्रन्थों में भी गाथाओं के रूप में लोकगीतों के नत्व उपलब्ध होते हैं। महाभारत काल में भी गाथाओं का प्रचलन था। लोकगीतों का आदि रूप इन गाथाओं में ही मिलता है। संस्कृत काव्यों में अनेक स्थानों पर लोकगीत गाए जाने का प्रसंग आया है। हिन्दी काव्यों में भी मंगल-अवसरों पर गीतों का वर्णन मिलता है। भारत के हिन्दू परिवारों में जीवन से मृत्यु तक के क्रिया-कलाप लोकगीतों की सुमधुर भंकार से गुंजित रहते हैं।

चतुर्थ खण्ड में लोकगीतों की विविध कोटियों पर विचार किया गया है। लोकसाहित्य के विद्वानों ने लोकगीतों के वर्गीकरण के प्रश्न पर विभिन्न समाधान प्रस्तुत किए हैं। इस खण्ड में समस्त विद्वानों के मतों का विवरण दिया गया है, साथ ही भोजपुरी और अवधी लोकगीतों के तुलनात्मक अध्ययन की सुविधा का ध्यान रखते हुए लोकगीतों का एक सरलतम वर्गीकरण उपस्थित किया गया है। इस वर्गीकरण में लोकगीतों के समस्त प्रकार समाविष्ट हो जाते हैं।

चतुर्थ अध्याय इस प्रबन्ध का सर्वाधिक महत्वपूर्ण अध्याय है। इसमें भोजपुरी और अवधी लोकगीतों का तुलनात्मक अध्ययन किया गया है। भोजपुरी और अवधी लोकगीत दो पड़ोसी क्षेत्रों के गीत होने के कारण एक दूसरे में जितना साम्य रखते हैं उतना वैषम्य नहीं। दोनों में भाषागत निकटता तो है ही, भाषागत एकरूपता भी स्थान-स्थान पर लक्षित होती है। परम्पराएँ विश्वास और अभिप्रायों की दृष्टि से भी दोनों में समता अधिक विषमता कम।

सर्व प्रथम दोनों क्षेत्रों के लोकगीतों को निश्चित वर्गों में विभाजित किया गया है—(१) संस्कार गीत, (२) ऋतु सम्बन्धी गीत (३) व्रत एवं उपासना सम्बन्धी गीत (४) जाति सम्बन्धी गीत और (५) विविध गीत।

संस्कार गीतों के अन्तर्गत जन्म-संस्कार-सम्बन्धी गीत, यज्ञोपवीत-संस्कार सम्बन्धी गीत, विवाह संस्कार सम्बन्धी गीत और मृत्यु संस्कार सम्बन्धी गीतों को रखा गया है।

जन्म-संस्कार-सम्बन्धी गीतों में पुत्र कामना, बन्धुत्व दुःख, दोहद प्रसव-कष्ट, पुत्र-जन्म-आनन्द, नेगाचार, बधाई, रोचना, पालना, भूतभुना, बठुना, अशीष, छठी, अन्नप्राशन, मुब्बन, छेदन आदि विषयों एवं अवसरों से सम्बन्धित लोकगीतों की तुलनात्मक समीक्षा हुई है।

यज्ञोपवीत संस्कार सम्बन्धी गीतों में यज्ञोपवीत की विभिन्न विधियों के अवसर पर गाये जाने वाले गीतों का अनुशीलन हुआ है। इनमें पद-प्रक्षालन, भिक्षा, स्नान, वस्त्रधारण आदि प्रमुख हैं।

विवाह-संस्कार सम्बन्धी गीतों में भोजपुरी और अवधी प्रदेशों में प्रचलित वैवाहिक रीतियों के समय गाए जाने वाले गीतों का वर्णन है। जन्मगीतों के उपरान्त विशाल संख्या में प्राप्त होने वाले गीत विवाह गीत हैं। विवाह-गीतों के अन्तर्गत कन्यापक्ष एवं वरपक्ष के गीतों का पृथक्-पृथक् रूप में विवेचन हुआ है। इन गीतों में बरीशा, तिलक, तेल, और हल्दी, माटी गांड़ाई, सिलापोहनी, मांडव,

कलसा धराई, निररीमी या धरयात्रा द्वारधार, बग्यादाग, भांवर, कोहबर, बागी मिलाई, जूता पूजन, विदाई फंकेन छुदाई आदि विधियों का उन्मेष हुआ है।

श्रुतुसहस्रार-सम्बन्धी गीतों को गाने का प्रथम भोजपुरी और अवधी क्षेत्रों में नहीं है, तथापि कुछ लोकगीत दोनों क्षेत्रों में प्राप्त होने हैं। यहाँ उन्ही लोक गीतों के माध्यम से जन-मन की कठण भावनाओं का प्रकाशन किया गया है।

श्रुतुसम्बन्धी गीतों में विभिन्न श्रुतुओं में गाये जाने वाले गीतों का वर्णन हुआ है। भोजपुरी और अवधी क्षेत्रों में मुख्य रूप से वर्षा-श्रुतु और वसन्त श्रुतु के गीत गाए जाते हैं। वर्षा-श्रुतु के गीतों में सावन या झूने के गंत सीमागा बारहमासा कजली, मोहनी या निरवाही के गीत, रोनी के गीत, उषवा गीतों की प्रधानता है। वसन्त श्रुतु में गाये जाने वाले गीतों में होली या फाग, चैता या पटो मुख्य हैं।

व्रत एवं उपासना सम्बन्धी गीतों में भोजपुरी और अवधी क्षेत्रों में प्रचलित धार्मिक गीतों का निरूपण किया गया है। ये गीत 'व्रत' और 'उपासना' नामक दो वर्गों के अन्तर्गत रहे गये हैं। व्रत गीतों में अन्तर्गत गीतलाष्टमी, रामनवमी, नागपंचमी, बहुरा, जन्माष्टमी, हरितालिका तीजा, नवरात्रि गोपन, पिडिया और पच्छी माता के व्रतों से सम्बन्धित गीतों का उल्लेख किया गया है। उपासना-गीतों के अन्तर्गत गंगा मैया, तुलसी माता, सूर्य देवता तथा ईश्वर के विभिन्न रूपों के प्रति निवेदित भक्ति-गीतों का समावेश है।

जाति सम्बन्धी गीतों में भोजपुरी और अवधी क्षेत्रों में निवास करने वाली विभिन्न जातियों के विशेष गीतों का वर्णन किया गया है। इन गीतों को इन रूपों में विभाजित किया गया है—(१) अहीरों के गीत, (२) बहारों के गीत, (३) तैलियों के गीत, (४) महरियों के गीत (५) घोड़ियों के गीत, (६) चमारों के गीत, (७) दुसाधों के गीत और (८) गोडों के गीत।

विविध गीतों के अन्तर्गत उन लोकगीतों की गणना की गई है जो अन्य किसी वर्ग में समाविष्ट नहीं हो पाये हैं। इस प्रकार के गीतों में जाति के गीत, मेले के गीत, झूमर, पूर्वी, अलचारी और खेल के गीत प्रमुख हैं।

पंचम अध्याय के अन्तर्गत लोकगीतों के कलात्मक पक्ष का विवेचन किया गया है। यह अध्याय लोकगीतों की साहित्यिक विवेचनाओं पर प्रकाश डालता है। इस अध्याय की सामग्री पाँच भागों में विभक्त है।

प्रथम भाग में लोकगीतों के अन्तर्गत नायिका-भेद पर शोध पूर्ण विवेचन किया गया है। प्राचीन संस्कृत आचार्यों तथा रीतिकाल के काव्य-मर्मज्ञों ने नायिकाओं के जो भेद निर्धारित किये हैं उन सबकी उपलब्धि लोकगीतों में हो जाती है। यह लोक-गीतों के अज्ञात रचयिताओं को सूक्ष्मदर्शी बुद्धि का परिचायक है कि नायिका-भेद सम्बन्धी लक्षण ग्रंथों से अनभिज्ञ रहते हुए भी वे नारी के विवध रूपों का सफल चित्रण कर सके।

द्वितीय भाग में, लोकगीतों में रस-व्यंजना पर विस्तृत विवेचन किया गया है। रस की परिभाषा, स्वरूप तथा रस-निष्पत्ति की प्रक्रिया पर परिचयात्मक प्रकाश डालते हुए लोकगीतों के मध्य रस के पूर्ण परिपाक की व्याख्या हुई है। लोकगीतों

का एक-एक शब्द रस की अथाह गहराई में डूबा हुआ है। रस ही लोकगीत की आत्मा है। जन-मन से उद्भूत भावनाएँ, वाणी की झंकार में बंध कर अनौकिक रस का सृजन करती हैं।

द्वितीय भाग में लोकगीतों के अन्तर्गत अलंकार-योजना पर विचार किया गया है। लोकगीतों में सामान्य जनता के सरल-स्वाभाविक मनोभावों की सीधी-सादी अभिव्यक्ति होती है। लोकगीतों का रचयिता काव्य के जटिल शिल्प-विलास से पूर्णतः अनभिज्ञ होता है। अलंकारों का उसे कोई ज्ञान नहीं होता और न वह अलंकार के प्रयोग पर ध्यान ही देता है। फिर भी लोकगीतों में शब्दालंकारों एवं अर्थालंकारों के प्रचुर उदाहरण प्राप्त होते हैं। अलंकारों की यह योजना अनन्त है। सीधी और सफल अभिव्यक्ति स्वतः ही कलात्मक हो जाती है।

चतुर्थ भाग में लोकगीतों के अन्तर्गत छन्द-विधान पर विचार किया गया है। लोकगीतों में साहित्य-प्रचलित छन्दों का अभाव है। वर्ण, मात्रा, गति और यति के नियमों का लोकगीतकार को कोई ज्ञान नहीं होता। फिर भी लोकगीतों में विशेष प्रकार के भावों की अभिव्यक्ति विशेष प्रकार के गीतों के माध्यम से होती है। इस दृष्टि से मोहर, जतमार, निर्गुण धरहा, फहरवा आदि की गणना लोकगीतों में प्रयुक्त होने वाले छन्दों के रूपों में की जा सकती है।

पंचम भाग में लोकगीतों की स्वाभाविकता और मार्मिकता का निरूपण किया गया है। लोकगीतों में जीवन का प्रत्येक क्षण अनुभूति की गहराइयों में सिमट कर उतरा है। युग-युग से स्त्री-पुरुषों के समस्त मनोविकार, क्रिया-व्यापार और रीति-व्यवहार इन लोकगीतों में मुखरित होते रहे हैं। हृदयगत भावना की सरलता और स्पष्टता के साथ भाषा की अनुकूलता और क्षमता का योग अभिव्यक्ति को अधिक प्रभावशाली बना देता है।

परिशिष्ट के अन्तर्गत महायक ग्रंथों एवं पत्र-पत्रिकाओं की सूची दी गई है।

अन्त में अपनी शोध-साधना की इस पूर्ति-बेला पर, उन महानुभावों को नहीं भूलूँगी जिनसे प्रेरणा, प्रोत्साहन एवं सहयोग लेकर ही मैं अपने निर्दिष्ट पथ पर आगे बढ़ सकी हूँ।

अपने परम पूज्य गुरु पं० मुंशीराम शर्मा (भूतपूर्व अध्यक्ष, हिन्दी-विभाग डी० ए० बी० कालेज, कानपुर) के प्रति मे सम्पूर्ण हृदय से कृतज्ञ हूँ जिनके स्नेह-सिक्त सम्पर्क में मुझे अनुसन्धान-कार्य की प्रेरणा मिली। आगरा विश्वविद्यालय में एम० ए० (हिन्दी) की परीक्षा में प्रथम स्थान पाने पर पूज्य पं० जी ने मेरे भविष्य की उज्ज्वलता का विश्वास दिलाते हुए मुझे साहित्य-सेवा के लिए प्रेरित किया। यह उम्मीद की महती अनुकम्पा का प्रसाद है जो अब मेरी सफलता के रूप में प्रतिफलित हुआ है।

श्रद्धेय गुरुवार पं० प्रेमनारायण शुक्ल (अध्यक्ष, हिन्दी विभाग, डी० ए० बी० कालेज, कानपुर) की मैं अत्यधिक आधारी हूँ जिन्होंने मेरी शोध-जिज्ञासा और उमंग को देखकर मुझे नवीन कार्य-दिशा की ओर उन्मुक्त किया। लोक-जीवन की व्यापकता और गहराई का अवलोकन कराते हुए उन्होंने मेरे लिए एक मौलिक विषय चुना, जो मेरी वर्षों की साधना के द्वारा इस ग्रंथ के रूप में पूर्णतः पा सकी है।

लोक-साहित्य के अनन्य मोक्षी स्व० रामनरेश त्रिपाठी एवं डा० नृपणदेव उपाध्याय की प्रेरणाओं को भी मैं भूल नहीं सकती। डा० उदयनरायण तिवारी और डा० सत्यवन गिन्हा के सत्परामर्शों के लिए, मैं उन्हें हार्दिक धन्यवाद देती हूँ। श्री सत्यव्रत अवस्थी के द्वारा मुझे गमय-गमय पर जो अमूल्य सहयोग मिलता रहा है, उसके लिए मैं उनकी धिर ऋणी हूँ।

एग अवसर पर स्व० आचार्य निवृत्तन सहाय के अनुग्रह को मैं किसी प्रकार विस्मृत नहीं कर सकती, जिन्होंने अपने अत्यधिक बहुमूल्य समय को मेरे लिए निगे गये पत्रों में व्यय करते हुए भोजपुरी लोक साहित्य को समझाने में उत्साहपूर्ण योग दिया। श्री गुप्तनाथ मिह जी ने भी भोजपुरी लोकसाहित्य सम्बन्धी आवश्यक तथ्यों के संग्रह हेतु सक्रिय सहयोग प्रदान किया, जिसके लिए मैं अत्यन्त आभारी हूँ।

लोकगोतो के संग्रह के लिए मुझे श्री 'मनुज' (आनन्दवाणी) इलाहाबाद, श्री भारतमिह, श्री रामकिशोर त्रिपाठी, सुश्री पवित्री श्रीवास्तव में अत्यधिक सहयोग मिला है जिसके लिए मैं अपना आभार प्रकट करती हूँ।

अपने लेखन-कार्य के मध्य मेंने समय-गमय पर श्री रामप्रसाद आर्य, भाई अतरमिह, श्री रामचन्द्र वाजपेयी से आवश्यकतानुकूल अनेक कार्य कराए हैं, जिसके लिहे वे निम्नदेह धन्यवाद के पात्र हैं।

उन पुस्तकालयों एवं सन्स्थाओं के प्रति भी मैं पूर्णतः आभारवन्त हूँ, जिन्होंने मुझे आवश्यक सामग्री के संवयन में सहायता दी है। इग मन्दिर में एस० डी० कालेत्र पुस्तकालय, आनन्द स्वल्प पुस्तकालय, डी० ए० बी० कालेज, कानपुर, पशुप्रसाद पुस्तकालय, कानपुर, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, एल०एस० कानज लायब्रेरी, मुजफ्फरपुर, नेशनल लायब्रेरी, कलकत्ता के नाम उल्लेखनीय हैं।

वे गमस्त लेखक भी हार्दिक धन्यवाद के अधिकारी हैं जिनकी पुस्तकों ने मेरे कार्य की सम्पन्नता में योग दिया है।

अपने पूज्य पिता श्री जवाहरमिह भदोिया के द्वारा मुझे अपनी कार्य-पूति के लिए नित्य-प्रति एर सबल प्रोत्साहन प्राप्त होता रहा है। विद्याध्ययन के क्षेत्र में वे सर्वदा मेरी सफलताओं के प्रेरणा-केन्द्र रहे हैं। पूज्य स्वसुर कर्नल शिवनाथमिह चौहान के आशीर्वादों तथा परिवार के अन्य गुरुजनों की शुभकामनाओं की छाया में मैं अपने लक्ष्य-पथ पर निर्विघ्न रूप में चल सकी हूँ। श्रद्धेय जेठ श्री शिवदानमिह की स्नेहपूर्ण मंगल-भावनाओं ने भी मुझे निरन्तर प्रगति की शक्ति प्रदान की है। इन सबके प्रति मेरे हृदय में अपार श्रद्धा है।

अन्त में अपने पति श्री श्रवणकुमार चौहान के लिए मैं इतना ही कहूँगी कि उनकी शक्ति से गति पाकर, उनकी चेष्टाओं से जाग्रत होकर उनकी अभिलाषाओं का सहारा लेकर मैं अपने गार्ध का पाने में समर्थ हो सकी हूँ। वे केवल मेरी कृतज्ञता के ही नहीं, मेरी सफलता के सम्पूर्ण अर्थ के अधिकारी हैं।

—विद्या चौहान

## विषय-सूची

### प्रथम अध्याय

भोजपुरी और अवधी बोलियों का भाषावैज्ञानिक आधार एवं सीमा	१
बोली और भाषा	१
भारतीय भाषाएँ और बोलियाँ	१२
भोजपुरी और अवधी बोली का विकास	२५
भोजपुरी और अवधी बोली के क्षेत्र	३३

### द्वितीय अध्याय

लोक-साहित्य की <u>विवृति</u>	३६
'लोक' शब्द की व्युत्पत्ति और व्याख्या	३६
फाकलोर और लोकवार्ता की व्यापकता	४१
लोक-साहित्य का वर्गीकरण और विस्तार	४८
लोक-साहित्य की विशेषताएँ तथा महत्व	६६
लोक-साहित्य और साहित्य का भेदाभेद	६७

### तृतीय अध्याय

लोकगीतों का स्वरूप	७३
लोकगीत की परिभाषा और पृष्ठभूमि	७३
लोकगीत की विशेषताएँ और महत्व	८०
भारतीय परम्परा में लोकगीत	८४
लोकगीतों की विभिन्न कोटियाँ	८६

### चतुर्थ अध्याय

भोजपुरी और अवधी बोलियों के लोकगीत	१०६
संस्कार-गीत	१०६
(१) जन्म संस्कार सम्बन्धी गीत	१०६
(२) यज्ञोपवीत संस्कार सम्बन्धी गीत	१६
(३) विवाह संस्कार सम्बन्धी गीत	१८०
(४) मृत्यु संस्कार सम्बन्धी गीत	२३०



ऋतु सम्बन्धी गीत	२३२
व्रत एवं उपासना सम्बन्धी गीत	२५६
जाति सम्बन्धी गीत	२८६
विधि गीत	२९५
(१) जाति के गीत	२३५
(२) मेले के गीत	२६६
(३) भूमर	३०१
(४) पूरवी	३०३
(५) अलवारी	३०५
(६) मेल के गीत	३०७

#### पंचम अध्याय

भोजपुरी और अवधी लोकगीतों का कलात्मक पक्ष	३१६
लोकगीतों में नायिका भेद	३१६
लोकगीतों में रग-व्यञ्जना	३३०
लोकगीतों में अलंकार-योजना	३४०
लोकगीतों में छन्द-विधान	३५०
लोकगीतों में स्वाभाविकता एवं मानिकता	३६३
और अन्त में	३६८

#### परिशिष्ट

सहायक ग्रन्थों एवं पत्र-पत्रिकाओं की सूची	३७१
हिन्दी ग्रन्थ	३७३
संस्कृत ग्रन्थ	३७५
अंगरेजी ग्रन्थ	३७६

प्रथम अध्याय

## भोजपुरी और अवधी बोलियों का भाषा-वैज्ञानिक आधार एवं सीमा

- बोली और भाषा
- भारतीय भाषाएँ और बोलियाँ
- भोजपुरी और अवधी बोली का विकास
- भोजपुरी और अवधी बोली के क्षेत्र



## घोली और भाषा

संसार में मनुष्य ही एक ऐसा प्राणी है जो अपने अन्तःकरण में उत्पन्न भावों एवं विचारों की अभिव्यक्ति के लिए भाषा का प्रयोग करता है। मनुष्य ईश्वर की रचना है; अतः अनेक विद्वानों का मत है कि मनुष्य के अस्तित्व के माघ ही ईश्वर ने भाषा का निर्माण भी किया। परन्तु उस तथ्य की आज का भाषा-वैज्ञानिक उतना ही महत्त्व देता है जितना एक वैज्ञानिक इस बात को कि सूर्य भगवान प्रातः अपने रथ पर बैठ कर आते हैं और संध्या को चले जाते हैं। भाषा के आविर्भाव के सम्बन्ध में मतभेद न होने पर भी यह निर्विवाद है कि भाषा और मनुष्य का सम्बन्ध अद्भुत है। सामाजिक प्राणी होने के कारण पारस्परिक विचार-विनिमय के लिए मनुष्य भाषा का प्रयोग करता है। प्रत्येक मनुष्य में भाषाभिव्यक्ति की उत्कट आकांक्षा विद्यमान रहती है। इस आकांक्षा से प्रेरित होकर वह निरन्तर उन संकेतों एवं साधनों का उपयोग करता रहता है जो उसके अन्तर के प्रकाशन में सम्पन्न भावेन सहायक हैं। विचाराभिव्यक्ति के कतिपय माध्यम होते हैं, जिन पर दृष्टि डालना भी अपेक्षित है।

(१) संकेत—अनेक भावों एवं विचारों की अभिव्यक्ति संकेतों के माध्यम से की जाती है। यह मनुष्य के भाव-प्रकाशन की पुरानी प्रथा है। आदिम-काल में जब भाषा अविकसित रूप में थी और मनुष्यों के बीच वस्तुओं का संज्ञाबद्ध रूप नहीं था, तब संकेतों के माध्यम से ही एक दूसरे से बातलाप होता था। अब भी भाषाभिव्यक्ति के प्रकाशन से इस प्रथा का दर्शन होता है; उदाहरणार्थ—रेल के गार्ड का गाड़ी चलाने के लिए हरी और गाड़ी रोकने के लिए लाल झंडी दिखाना; हिन्दुओं में विवाहादिक के शुभ अवसर पर हल्दी बाटना; भृत्य सम्बन्धित पत्र का कोना फाड़ देना। फीज में दिन के प्रकाश में झंडियों के संकेतों से बातलाप हो जाता है तथा रात में प्रकाश (लाइट) से निर्धारित संकेतों के समाचार भेजे जाते हैं। इसी प्रकार स्काउट्स (सैवादल) के भी अपने निर्धारित संकेत होते हैं, जिनके माध्यम से एक व्यक्ति दूसरे से अपनी बात कहता है। जलयान तथा वायुपानों के मार्ग-प्रदर्शन के लिए भी संकेतों की व्यवस्था है। एक स्थान से दूसरे स्थान तक तार भेजने की प्रणाली में भी निदिष्ट संकेतों का माध्यम रहता है जो विशिष्ट शब्दों की ओर इंगित करते हैं।

(२) स्पर्श—अनेक भावों एवं विचारों की अभिव्यक्ति स्पर्श के माध्यम से होती है। किसी घात को गोपनीय रखने के उपनम में स्पर्श का अवलम्ब लिया जाता है; यथा—धोरो का हाथ दबाकर मन्तव्य प्रकाशित करना। शृंगारिक अवतारों पर नायक-नायिका स्पर्श के माध्यम से अपने मानोभाव व्यक्त करने हैं। अंगरजो में अभिवादन के लिए परस्पर हाथ मिलाने की प्रथा है। हिन्दुओं में भी गुरुजनों के प्रति सम्मान-प्रदर्शन के लिए धरण-स्पर्श किया जाता है।

(३) ध्वनि—विशिष्ट ध्वनियों के माध्यम से भी भावाभिव्यक्ति होती है; उदाहरणार्थ—किसी व्यक्ति का ध्यान अपनी ओर आकृष्ट करने के लिए घुटकी बजाई जाती है। किसी के प्रति प्रशंसात्मक भाव व्यक्त करने के लिये तालियाँ बजाने की प्रथा है। मुख-ध्वनियों के विविध प्रकारों के द्वारा विविध प्रकार के भावों की अभिव्यक्ति की जाती है—क्रोध में गर्जन, उल्लास में हास्य, शोक में रदन, पीड़ा में कराह आदि। विभिन्न अवसरों पर वाद्ययंत्रों की भिन्न-भिन्न ध्वनियों के द्वारा अवसरानुकूल भाव की अभिव्यक्ति की जाती है। वाद्ययंत्रों की ध्वनि-विशेष सुनकर ही सुखद अथवा दुःखद स्थिति का अनुमान हो जाता है; यथा—गहनाई की ध्वनि सुनकर विवाह का अनुमान होना, किसी मन्दिर में दाल और घड़ियाल की ध्वनि सुनकर आरती का अनुमान होना। युद्ध के समय लोगों को सतक करने के लिए 'साइरन' (विशेष ध्वनिविस्तारक यन्त्र) का प्रयोग होता है। दैनिक जीवन में नित्य ही हम सड़को पर साइकिल रिक्शों की घण्टियों तथा मोटर के भोंपू की आवाज सुनते हैं जिसका प्रयोग पथिकों को सावधान करने के लिए होता है।

(४) स्वर-विकृति—विचारों एवं भावों की अभिव्यक्ति के लिये स्वर-विकृति भी एक स्वाभाविक साधन है। आरम्भिक काल में विभिन्न प्रकार के मनोवेगादि के लिये भिन्न भिन्न स्वर-संकेत निर्धारित कर लिये गए। कुछ स्वर-विकार तो जन्म-जात ही होते हैं; उदाहरणार्थ—हर्षोल्लास में हास्य का स्वर, दुःख एवं कष्ट में क्रन्दन का स्वर, पीड़ा में कराह का स्वर आदि। क्रोध की स्थिति में मनुष्य गर्जन करता है, भय में खोलता है, आश्चर्य में विस्मय-बोधक ध्वनियाँ निकालता है। इस प्रकार प्रत्येक मनोवेग का बोध विशेष प्रकार के स्वरविकार से होता है।

(५) अंग-भंगी तथा मुख-विकृति—अनेक भावों एवं विचारों का प्रकाशन भिन्न-भिन्न प्रकार की अंग-भंगिमाओं के द्वारा होता है। मूक नृत्य उत्तम उत्तम उदाहरण है।

मुख-विकृतियों के द्वारा भी भाव-प्रकाशन होता है। ईर्ष्या, क्रोध, घृणा, द्वेष, शोक, हर्ष, विषाद, प्रेम, स्नेह आदि सबेगों के तीव्र प्रभाव से मुख-मंडल में विकार-रेखाएँ उत्पन्न होती हैं जिनके द्वारा सम्बन्धित मनोवेगों की अभिव्यक्ति हो जाती है; उदाहरणार्थ—क्रोध में भीहे चढ़ाना, दाँत पीमना, आँखें साँझ हो जाना, मुँह में घँघरना, ठोकर मारना इत्यादि। हर्ष में आँखों में चमक आ जाना, ओठों पर मुस्कुराहट रहना इत्यादि। शोक में शरीर का शिथिल हो जाना, मुख पर कान्ति और उदासीनता आ जाना, आँखें संकुचित होना, ओठ सूख जाना, इत्यादि।

(६) चित्र-लेखन—चित्रों के माध्यम से भी अनेक भावों और विचारों की

अभिव्यक्ति होती है। चित्रकार अपने आन्तरिक भावों को रंगों और तूलिका के माध्यम से जन-जन के मनमें तक पहुँचाने में सफल होता है। प्रेम, घृणा, शोक, शोक हर्ष आदि संश्लेष भाव चित्रों के माध्यम से प्रकाशित किये जा सकते हैं; उदाहरणार्थ—स्त्री-पुरुष के युगल चित्र में शृंगार भाव, गोद में शिशु लेकर रखी स्त्री के चित्र में मात्सल्य भाव, बन्दूक कन्धे पर लिये सैनिक के चित्र में वीरता का भाव, लोठी टेक कर खड़े हुए अर्द्धनग्न बोरु-शीर्ण वृद्ध मिसारी के चित्र में कष्टनाश का भाव अभिव्यक्त होता है। मुगल-काल में जब चित्रकला अत्यधिक विकसित अवस्था में थी, मन्नाटों की संपूर्ण जीवन गाथा चित्रों में अंकित की जाती थी, भिन्न-भिन्न घटनाओं का चित्रिकन होता था; यहाँ तक कि मंगीत की विभिन्न राग-रागिनियाँ भी चित्रबद्ध की जाती थीं।

(७) संभाषण—भावाभिव्यक्ति का यह अपेक्षाकृत समर्थ साधन है। दो अथवा दो से अधिक व्यक्ति पारस्परिक वार्तालाप के द्वारा, अपने भावों का प्रकाशन समुचित रूप से कर सकते हैं। संभाषण का माध्यम शब्द होता है। और शब्द अन्तर्भावों की अभिव्यक्ति का सर्वाधिक समर्थ साधन है। शब्द की उत्पत्ति विभिन्न प्रकार की ध्वनियों के संयोग से होती है। यद्यपि शब्दों के निर्माण में ध्वनियों का योग होता है, तथापि सभी प्रकार की ध्वनियाँ शब्द नहीं कहला सकतीं। मूलावयवों से निःसृत सार्थक और मप्रयोजनीय ध्वनियाँ ही शब्द का निर्माण करती हैं। यदि कोई व्यक्ति 'आ' 'बू' आदि ध्वनियाँ निकालता है तो उन्हें भाषा के अन्तर्गत नहीं लेंगे, क्योंकि उनका कोई अर्थ एवं प्रयोजन स्पष्ट नहीं है, किन्तु यदि एक बालक इसी प्रकार की ध्वनियों के अनवरत क्रम द्वारा किसी वस्तु की प्राप्ति के लिए अपनी हठ प्रकट करता है और धोता उममें निहित अर्थ एवं प्रयोजन को समझ लेता है तो वह उम शिशु को भाषा वही जो संकेत है। इसके विपरीत शुक और सारिका के मुख में अध्याम-प्रसृत ध्वनियाँ—आहए, बैटिए, राम-राम इत्यादि सुनते हैं किन्तु सार्थक होते हुए भी इन ध्वनियों को हम भाषा नहीं कहेंगे, क्योंकि इनमें शुक और सारिका का कोई अर्थ एवं प्रयोजन नहीं रहता। पारस्परिक संभाषण के मध्य इसी प्रकार के सार्थक एवं मप्रयोजनीय शब्दों का साधन रूप में प्रयोग होता है।

(८) लेखन—भावों एवं विचारों की अभिव्यक्ति लेखन द्वारा भी होती है। कोई व्यक्ति अपने अन्तर्भावों को किसी विशेष भाषा-लिपि के माध्यम में व्यक्त करता है। भाषा के अन्तर्गत विशिष्ट ध्वनि-संयोग से उत्पन्न शब्द अन्तर्निहित रहते हैं, उन्हीं शब्दों को विशिष्ट चित्रों अथवा चिह्नों में प्रकट करना लिपि कहलाता है। लिपि के माध्यम से व्यक्ति अपनी भावनाओं का बिना किसी प्रकट उच्चारण के

1. "A Letter is an indivisible sound, yet not all such sounds are letters but those only that are capable of forming an intelligible sound."

—The poelies of Aristotle : by Longinus, Cassell and Company Ltd., London.

शाब्दिक प्रकाशन करता है। संभाषण की अपेक्षा लेखन भावाभिव्यक्ति का अधिक व्यापक साधन है। संभाषण में वक्ता के सम्मुख श्रोता की उपस्थिति आवश्यक होती है परन्तु लेखक के समक्ष पाठक की उपस्थिति आवश्यक नहीं है। भाषण में मुख से निःसृत शब्द पुनः उसी रूप में एकत्रित नहीं किये जा सकते (टेप रिकार्ड में ही यह सम्भव है) परन्तु लेखन में लिखित शब्दों को दीर्घ काल तक सुरक्षित रखा जा सकता है। संभाषण में शब्दों की ध्वन्यात्मक अभिव्यक्ति आवश्यक है, परन्तु लेखन में लेखक मौन रह सकता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि संभाषण में शाब्दिक अभिव्यक्ति के निमित्त मुख, नासिका, स्वर-यंत्र, स्वर-तन्त्री, जिह्वा, तालु, दाँत, ओष्ठ आदि स्वरोत्पादक अवयवों की क्रियाशीलता आवश्यक है, परन्तु लेखन-कार्य में इसकी आवश्यकता नहीं होती केवल मस्तिष्क के विचार केन्द्र की सन्नियता पर्याप्त है। संभाषण में भावों को सम्यक् रूप से श्रोता तक प्रेषित करने के लिये वक्ता हस्तादि संचालन, मुख-मुद्राओं तथा अन्य शारीरिक भंगिमाओं का आश्रय ले सकता है परन्तु लेखन में लेखक को केवल शब्दों के समुचित प्रयोग का अवलम्ब रहता है। भाव-प्रेषणीयता की जो सुगमता संभाषण में वक्ता को प्राप्त रहती है, वह लेखन-कार्य में लेखक को नहीं। अतः लेखन जहाँ भावाभिव्यक्ति का व्यापक साधन है, वहीं कठिन भी है।

विचाराभिव्यक्ति के उपर्युक्त समस्त साधनों का अपने-अपने स्थान पर महत्त्व है परन्तु यथार्थ रूप से मुख से निःसृत सार्थक और सप्रयोजन ध्वनियाँ—जिन्हें भाषा कहा जाता है—मनमें प्रमुख और समर्पण साधन है। सार्थकता और प्रयोजनशीलता भाषा के अनिवार्य मूल लक्षण हैं। संक्षेप में मनुष्य की सार्थक एवं प्रयोजनशील ध्वनियाँ ही भाषा है।<sup>1</sup>

अपनी भावनाओं एवं विचारों की अभिव्यक्ति के प्रयोजनों में ही मनुष्य सार्थक ध्वनि-समूहों का सृजन करता है। भाषा-विकास मनुष्य का प्रयत्न साध्य व्यापार है।<sup>2</sup>

यदि कोई एक बात ऐसी है जिस पर सभी भाषाविद् सहमत हैं तो वह यह है कि भाषा की अविर्भाव-प्रक्रिया के सम्बन्ध में निश्चित रूप से कुछ भी कहना कठिन है।<sup>3</sup> यह एक गूढ एवं जटिल प्रश्न है, जिस पर कालान्तर से विद्वानों ने विचार करके कतिपय सवेपणा पूर्ण मत एवं सिद्धान्त स्थिर किये हैं, तथापि उनमें एक रूपता एवं प्रामाणिकता का अभाव है। भिन्न-भिन्न भाषा-शास्त्रियों द्वारा प्रस्तुत सिद्धान्तों में दैवी उत्पत्तिवाद, धातुवाद, अनुकरणवाद, मनोभावाभिव्यक्तिवाद,

1. "अपने स्वर को विविध प्रकार से संयुक्त तथा विन्यस्त करने से उसके जो-जो आकार होते हैं उनको संकेतों के सहस्र व्यवहार कर अपनी चिन्ताओं को तथा मनोभावों को जिस साधन से हम प्रकाशित करते हैं, उस साधन को हम भाषा कहते हैं।"  
—श्री नलिन मोहन सान्याल, भाषा-विज्ञान, पृ० ६८।

2. "भाषा-मनुष्यों की उस चेष्टा या व्यापार को कहते हैं जिससे मनुष्य अपने उच्चारणोपयोगी शरीरावयवों से उच्चारण किए गए वर्णात्मक या ध्वत्त शब्दों द्वारा अपने विचारों को प्रकट करते हैं।"  
—श्री मंगलदेव शास्त्री, भाषा-विज्ञान, पृ० २१।

3. "Ma-río Pci : The story of language, Page 18.

अनुकरणमूलकतावाद, अर्थपरिहरणवाद, निर्णयवाद, विकासवाद तथा समन्वयवाद प्रमुख हैं जो भाषा की उत्पत्ति पर पृथक्-पृथक् रूप से प्रकाश डालते हैं ।

भाषा की उत्पत्ति के सम्बन्ध में सबसे प्राचीन मत देवी उत्पत्तिवाद है, जिसके अनुसार भाषा की उत्पत्ति ईश्वर के द्वारा हुई है । प्रायः सभी प्राचीन भारतीय और पाश्चात्य धर्म-पंडितों ने इस सिद्धान्त का प्रतिपादन किया है । भारतीय मतानुसार आदि भाषा संस्कृत है जो 'देव वाणी' है । उसी से अन्य भाषाओं का विकास हुआ । कौशिक ईसाई संसार की समस्त भाषाओं की जननी 'हिब्रू' को मानते हैं, जो ईश्वर द्वारा निमित्त है । यह सिद्धान्त तर्कसंगत नहीं है । जर्मन विद्वान हेन की मान्यता के आधार पर मैक्समूलर ने 'धातुवाद' की प्रतिष्ठा की । उसके अनुसार सृष्टि के आरम्भ में मनुष्य में एक ऐसी शक्ति थी जिससे वह चार या पाँच सौ धातुओं को जन्म दे सका । उसके बाद उसी वह शक्ति नष्ट हो गई और उन धातुओं पर ही भाषा का भ्रम खड़ा हुआ ।<sup>१</sup> यह सिद्धान्त भी अवैज्ञानिक है, क्योंकि सभी भाषाओं में धातुएँ नहीं होतीं, एकाक्षर कुल की भाषाएँ इसका उदाहरण हैं । मनुष्य की धातु निर्माण की शक्ति का आविर्भाव एवं आकस्मिक विरोध भी विचित्र लगता है । हर्डर ने 'अनुकरणमूलकतावाद' का समर्थन करते हुए कहा है कि आदि काल में मनुष्य जड़ तथा चेतन प्रकृति की प्राकृतिक ध्वनियों का अनुकरण करता होगा और बाद में यही ध्वनियाँ उन पदार्थों और जीवों की प्रतीक बन गई होंगी तदन्तर इन्हीं संकेतों से अन्य शब्द बन गए होंगे ।<sup>२</sup> ब्लूम फील्ड का भी मत है कि पशु किसी परिस्थिति की प्रतिजिम्मा रूप में ध्वनि करते हैं और इसी से भाषा की उत्पत्ति हुई है ।<sup>३</sup> नूतन शास्त्री मेलविल जेकब्स और बी० जे० स्टन ने वनमानुषों के बारे में लिखा है कि वे अनेक भाववाचक ध्वनियों या साधारण ध्वनि-संकेतों से काम कर लेते हैं । आरम्भ में ये ध्वनियाँ स्वतः प्रेरित होती हैं । क्रमशः जीवन-यापन में इनकी उपयोगिता से लाभ उठाकर मनुष्य अधिक स्पष्ट एवं निश्चित संकेत वाली ध्वनियों से काम लेता है ।<sup>४</sup>

मनुष्य समस्त प्राणियों में श्रेष्ठ माना गया है । अतएव यह तर्क विचित्र सा लगता है कि भाषा के निर्माण में मनुष्य ने स्वयं कुछ न करके अपने से छोटे जीवों का अनुकरण किया और तब शब्दों की रचना की । अधिक रूप में यह सिद्धान्त स्वीकार किया जा सकता है, क्योंकि बिस्ली के लिये 'म्याऊ' मोटर साइकिल के लिए 'फटफटिया' शब्द आदि उदाहरण मनुष्य की उपयुक्त प्रवृत्ति का परिचय देते हैं परन्तु सम्पूर्ण भाषा-शब्दों का जन्म इस सिद्धान्त पर आधारित नहीं किया जा सकता । मनोभावाभिध्यातिवाद के अनुसार भाषा उन हर्ष, भय, शोक, विस्मयादि

1. भोलानाथ तिवारी, भाषा विज्ञान, पृष्ठ १५ ।
2. 'साहित्य-सन्देश' भाषा विज्ञान-विशेषांक जुलाई-अगस्त १९५७ में प्रो० गोवर्द्धन गर्मा का 'भाषा की उत्पत्ति' शीर्षक निबन्ध ।
3. Bloom Field Language, Page 40.
4. मेलविल जेकब्स और बी० जे० स्टन, बेनरल पॉप्युलोजी न्यूमार्क १९४२ पृ० १७ ।



मनोभावों के बोधक शब्दों से प्रारम्भ होती है जो मनुष्य के मुख से सहज मंस्कारवश ही निकल पड़ते हैं। यह मत भी वैज्ञानिक नहीं है, क्योंकि विभिन्न जातियों की बोधक ध्वनियाँ सब देशों में समान नहीं हैं। अतः इन्हें स्वभावतः उत्पन्न नहीं कहा जा सकता। दूसरी आपत्ति यह है कि ऐसे शब्द किसी भाषा में भी से अधिक नहीं हैं। भाषा का विशाल शब्द समूह केवल इन अल्प संख्यक ध्वनियों पर ही आधारित नहीं किया जा सकता। अनुकरण मूलकतावाद या 'डिंग-डोंग-वाद' के अनुसार शब्द और अर्थ में एक स्वाभाविक सम्बन्ध होता है। प्रकृति का नियम है कि आघार पाकर प्रत्येक वस्तु ध्वनि करती है। मनुष्य में भी एक विभाविका शक्ति थी जिससे, किसी वस्तु के साथ मनुष्य का संसर्ग होने पर उसके प्रभाव से तदनुकूल ध्वनि का अविर्भाव होता था। इसी प्रकार भाषा का उद्भव हुआ। यह मत सर्वथा अवैज्ञानिक एवं अतिपूर्ण है। श्रमपरिहरणवाद के अनुसार कठिन परिश्रम करते समय श्रमिक जन कुछ कहते हुए अपने श्रम का परिहार किया करते हैं। घोड़ों कपड़े धोते समय 'छियो-छियो' या 'है-छो' की ध्वनि करता है। इसी प्रकार प्रत्येक मनुष्य ने किसी न किसी प्रकार की ध्वनि उत्पन्न की और इन्हीं ध्वनियों से भाषा का विकास हुआ है। यह सिद्धान्त भी वैज्ञानिक नहीं है। नियंत्रणवाद के अनुसार मनुष्य की एक बृहत् सभा द्वारा कुछ ध्वनि-संकेतों का निर्धारण कर लिया गया। इस प्रकार भाषा का निर्माण हुआ। यह मत निराधार है। भाषा के अभाव में सभा के मध्य विशेष वस्तु के लिए विशेष ध्वनि संकेत का निर्धारण किस प्रकार संभव हो सकता है? जेफर्सन ने इस मत के विरोध में कहा है कि भाषा का निर्माण मानव द्वारा जान कर नहीं किया गया है, बल्कि स्वाभाविक रूप से हुआ है।<sup>1</sup> विकासवाद के अनुसार आरंभ में मनुष्य पशुओं की भाँति कुछ निरर्थक ध्वनियों का उच्चारण करता रहा होगा। धीरे-धीरे जैसे उसने अन्य शब्दों में उन्नति की होगी वैसे ही भाषा में भी विकास होता गया होगा। यह सिद्धान्त भी आपत्ति पूर्ण है। इस सिद्धान्त पर विश्वास करने के उपरान्त हमें मानना होगा कि अन्य शब्दों में जैसे मनुष्य सरलता में जटिलता की ओर उन्मुख हुआ है वैसे ही भाषा के क्षेत्र में भी। परन्तु यह सत्य नहीं है। प्राचीन भाषाओं से आज की भाषाएँ अपेक्षाकृत अधिक सरल हैं। दूसरे प्राचीन भाषाओं में आदिकालिक तन्व भी उपलब्ध नहीं होते हैं, जिससे उन्हें आदिकालीन भाषा मान लिया जाय।<sup>2</sup> समस्त सिद्धान्तों की एकांगिता को देखकर कुछ विद्वानों ने सम्बन्धवाद की स्थापना की। उसके अनुसार भाषा की उत्पत्ति में अनुकरणवाद, अनुकरणवाद, श्रमपरिहरणवाद, मनोभावामिव्यक्तिवाद, विकासवाद आदि सभी के संयोग की कल्पना की जा सकती है। यद्यपि यह सिद्धान्त भी निर्दोष नहीं है, तथापि भाषा-शास्त्रियों ने इसे सर्वश्रेष्ठ मानकर समस्या का किञ्चित् समाधान किया है।

1. "Language was not deliberately framed by man, but, sprang of necessity from his innermost nature."

—Jespersen, language, Page 27.

2. "But the oldest known languages, the 'parent languages' as they are some times called, have nothing of primitive about them."

—J. Vendryes-language, Page 51.

--भाषा की प्रकृति पर भी विचार करना आवश्यक है। भाषा को केवल पैतृक सम्पत्ति नहीं माना जा सकता। उसके लिये वातावरण ही प्रधान है। एक नवजात शिशु को माता-पिता से पृथक् किसी अन्य भाषा-भाषी परिवार में रख दिया जाय तो वह उसी परिवार की भाषा सीखेगा। उसी प्रकार भारत में उत्पन्न किसी बालक को विदेश भेज दिया जाय तो वातावरण के प्रभाव से वह भारतीय भाषा भूल जायगा। एक प्रान्त का व्यक्ति अन्य प्रान्त वासी हो जाने पर अपनी प्रान्तीय भाषा बहुत कुछ भूल जाता है।

भाषा पूर्ण रूप में सामाजिक वस्तु है। जन्म के समय शिशु में कोई वाक्-शक्ता नहीं होती। धीरे-धीरे परिवार एवं समाज के सौहार्दमय शिक्षण के द्वारा उसमें संभाषण की क्षमता उत्पन्न होती है। प्रायः देखा गया है कि विशाल परिवार में उत्पन्न बालक का वाक्-ज्ञान अधिक होता है, क्योंकि यहाँ बातचीत के अपेक्षाकृत अधिक प्रसंग रहते हैं। इसके विपरीत छोटे परिवार के बच्चे कम बोलने वाले होते हैं।

भाषा अर्जित सम्पत्ति है कालक्रमगत अथवा रिक्थ रूप में प्राप्त सम्पत्ति नहीं। मनुष्य अपने आस-पास के वातावरण से भाषा का अर्जन करता है। इतना अवश्य है कि प्रत्येक व्यक्ति की अर्जन प्रणाली एवं क्षमता भिन्न-भिन्न होती है। यही कारण है कि एक ही स्थान में रहने वाले समान भाषा-भाषी दो व्यक्तियों की भाषाओं के स्तर में भेद हो जाता है। इस स्तर-भेद के कारण ही भाषा-शैली में व्यक्तित्व का आरोप हो जाता है। भाषा का अर्जन अनुकरणमूलक होता है। अनुकरण मनुष्य का सबसे बड़ा गुण है। इस अनुकरण वृत्ति के कारण मनुष्य अपने परिवार एवं समाज में जो कुछ देखता-सुनता है, उसे ग्रहण कर लेता है।

भाषा निरन्तर परिवर्तनशील होती है। मनुष्य स्वयं विकासशील प्राणी है अतएव उसकी भाषा में भी निरन्तर विकास की संभावनाएँ विद्यमान रहती हैं। अनेक आन्तरिक एवं बाह्य कारणों से उनमें परिवर्तन आते रहते हैं। भाषा की इस परिवर्तनशील वृत्ति के कारण उसका कोई एक अन्तिम रूप स्थिर नहीं किया जा सकता। मूल भाषा से आविर्भूत भाषा-शाखाएँ उपशाखाओं में विभक्त होकर निरन्तर नवीन शाखाओं के निर्माण में तत्पर रहती हैं। किन्तु यह प्रवृत्ति केवल जीवित भाषाओं में ही उपलब्ध है। मृत भाषाओं में विकास के समस्त द्वार अवरोध हो जाते हैं।

भाषा की स्वाभाविक विशेषता है, दुरुहता से सरलता की ओर जाना। ज्यों-ज्यों मानव विकास की चरमावस्था की ओर उन्मुख होता जायगा, त्यों-त्यों उसमें अल्प प्रयास से अधिकाधिक लाभ प्राप्ति की आकांक्षा बढ़ती जाएगी और तदनुकूल साधन भी वह अपनाता जाएगा। भाषा की प्रकृति भी ठीक इसी प्रकार की है। संस्कृत, प्राकृत एवं अपभ्रंश काल को पार करती हुई भारतीय आर्यभाषा की वर्तमान धारा अपेक्षाकृत सरल मार्ग से प्रसारित हो रही है।

भाषा को सामान्यतः चार श्रेणियों में विभक्त किया जा सकता है—(१) मूल भाषा, (२) उप-भाषा, (३) आदर्श भाषा और (४) राष्ट्र-भाषा। भाषा के उपयुक्त समस्त रूप उसके भौगोलिक विकास पर आधारित हैं।

मूल भाषा वह है जो सबसे आरम्भ में एक साथ रहने वाले एक स्थान के निवासियों का एक वर्ग विधेय बोलता है। मूल स्थान पर कुछ दिनों तक रहने पर जब वहाँ की जनसंख्या अधिक हो जाती है और जीवन निर्वाह के साधनों में कमी आने लगती है तो वहाँ के अधिकांश लोग कई शाखाओं में विभक्त होकर भिन्न-भिन्न दिशाओं में बढ़कर उपयुक्त स्थान पर बस जाते हैं। मूल स्थान से विपुक्त होने समय तो उन सबकी भाषा एक ही रहती है परन्तु नवीन वास स्थानों पर वहाँ की भौगोलिक परिस्थितियों के अनुसार उनके जीवन-ध्यापारों में परिवर्तन आता है, तदनुसार भाषा भी परिवर्तित होन लगती है। एक-दो सदियों उपरान्त उन विभिन्न शाखाओं के लोगों की भाषाओं में अन्तर आ जाता है। कालान्तर से इन पृथक्-पृथक् जा बगने वाली शाखाओं में भी जनसंख्या की वृद्धि एवं साधनों के अभाव के कारण अनेक उपशाखाएँ निकल कर अन्य जा बसती हैं और उनकी भाषाएँ भी उपयुक्त नियम के अनुसार परिवर्तन को प्राप्त होती हैं। उस प्रकार मानव समूह के वर्गीकरण के साथ-साथ भाषाओं का भी वर्गीकरण चलता रहता है।

मूल भाषा से निःसृत अन्य भाषा-शाखाएँ ही 'उपभाषा' कहलाती हैं। किसी भाषा की एक शाखा का उससे (मूल भाषा से) तथा अपनी सहवर्तिनी अन्य शाखाओं से सम्बन्ध विच्छेद हो जाता है और उक्त शाखा में नयी बोली के स्वरूप आने लगते हैं। यह सम्बन्ध विच्छेदन भौगोलिक, आर्थिक एवं राजनीतिक कारणों से होता है। इस प्रकार उपभाषा उस सीमित क्षेत्र की भाषा का कहा जा सकता है जिसके बोलने वालों का उच्चारण लगभग एक-सा ही तथा जिसमें रूप-रचना, वाक्य-रचना, शब्द-समूह तथा अर्थ-सम्बन्धी कोई स्पष्ट एवं महत्वपूर्ण भिन्नता न दृष्टिगत हो।<sup>1</sup>

तात्त्विक दृष्टि से विचार करने पर यह देखा जा सकता है कि भिन्न नाम रूप धारण करने के पश्चात् भी उपभाषाओं में अपनी जननी भाषा से शब्द मौलिक अथवा विकृत रूपों में ध्याप्त रहते हैं। किसी भाषा और उसकी विभाषाओं में चाहे जितना अधिक भेद हो; फिर भी उनमें समानता रहती है और एक ही भाषा को भिन्न-भिन्न विभाषाओं को बोलने वाले एक दूसरे को समझ लेते हैं। शब्द कोश की समानता, काल-रचना, कारक-रचना तथा ध्वनि विज्ञान हमें सहज ही में बता देता है कि ये भिन्न-भिन्न विभाषाएँ एक ही भाषा से सम्बन्धित हैं।<sup>2</sup> एक भाषा से उत्पन्न उपभाषाओं का यह तात्त्विक साम्य उस समय भी दृष्टिगोचर होता है, जब एक-एक परिवार की भाषाएँ दूर-दूर तक फैली हुई रहती हैं और बीच-बीच में भिन्न-भिन्न भाषा-परिवारों का सम्पर्क प्राप्त होता रहता है।<sup>3</sup>

मूल भाषा तथा उससे उत्पन्न भाषाओं में उपलब्ध यह साम्य तब तक नहीं मिट सकता जब तक उनके बोलने वालों में समीपता या मेल-मिलाप बना रहता है। सम्पूर्ण पार्यव्य की कल्पना तभी की जा सकती है, जब पर्वत, नदी आदि स्वाभाविक

1. भोलानाथ तिवारी, भाषा विज्ञान, पृ० ४४।

2. आचार्य चतुरसेन शास्त्री, हिन्दी भाषा और साहित्य का इतिहास पृ० ४-५।

3. मंगलदेव शास्त्री, भाषा विज्ञान, पृ० ६६।

अवरोधों के कारण मूल भाषा-भाषी तथा अन्य उपभाषा-भाषी व्यक्तियों का पारस्परिक सम्बन्ध पूर्णतः समाप्त हो जाय। अवरोध के न्यूनाधिक्य पर ही भाषा-भेद का न्यूनाधिक्य निर्भर करता है। किसी भी भाषा तथा उससे उत्पन्न उपभाषा को तब तक आदर्श भाषा या परिनिष्ठित भाषा नहीं कहा जा सकता, जब तक उसे साहित्य, धर्म या राजनीति के कारण महत्व न प्राप्त हो जाय। महत्त्व प्राप्त करने के पश्चात् भाषा या उपभाषा परिनिष्ठित भाषा बन जाती है और उममा आदर्श रूप प्रतिष्ठित हो जाता है। 'भाषा' शब्द का प्रयोग प्रायः परिनिष्ठित भाषा के लिए ही होता है और महत्त्व प्राप्त करने के पहले भाषा के लिए 'बोली' शब्द का प्रयोग किया जाता है। उम प्रकार बोलियों से ही भाषा का विकास होता है। बोलियों का क्षेत्र भाषा की श्रेयसा भीमित होता है। हर बारह कोम पर बोलियाँ बदल जाती हैं। परन्तु भाषा का क्षेत्र विस्तृत होता है। जनों में परस्पर विनिमय की आवश्यकता उत्पन्न होने पर उनकी किसी एक बोली के आधार पर परिनिष्ठित भाषा का विकास होता है। किसी भी बोली या भाषा की सीमाएँ अचल और सनातन नहीं होतीं। जो आज भाषा के पद पर आसीन है वही कहीं परिस्थितियों वश बोली मात्र रह सकती है और आज जो बोली है वह कल भाषा हो सकती है; उदाहरणार्थ—पहले फ्रांस की साहित्यिक भाषा प्रोवांसात थी, पूँजीवादी विकास के केन्द्र उत्तर में होने के कारण, उत्तरी फ्रांस की बोली भाषा बन गई और प्रोवांसात बोली मात्र रह गई। इसी प्रकार उत्तर भारत की साहित्यिक भाषा ब्रजभाषा थी परन्तु विशेष परिस्थितियों के कारण वह बोली मात्र रह गई और खड़ी बोली भाषा पद पर आरूढ हो गई।<sup>1</sup>

बोलियाँ महत्त्व प्राप्त करके जब 'भाषा' बन जाती हैं, तब उनमें से किसी एक भाषा को सम्पूर्ण राष्ट्र की भाषा बना दिया जाता है जिससे राष्ट्र के कार्य सुचारु रूप से चल सकें एवं विभिन्न भाषा-भाषी व्यक्ति किसी एक निश्चित भाषा के द्वारा पारस्परिक विचार विनिमय कर सकें। खड़ीबोली हिन्दी आज भारत की भाषा ही नहीं, राष्ट्र भाषा भी हो गई है।

बोलियाँ किन कारणों से महत्त्व प्राप्त करके भाषा पद पर आसीन हो जाती हैं, इस पर भी विचार कर लेना आवश्यक है; यथा—

- (१) अनेक बोलियों में अन्य सभी के मूल ही जाने पर एकमात्र अवशिष्ट बोली की भाषा संज्ञा प्राप्त हो जाती है। 'ब्राह्म' एवं 'मुण्डा' इसी कोटि की भाषाएँ हैं।
- (२) उत्कृष्ट साहित्य स्रजना के कारण भी कोई बोली प्रधानता प्राप्त करके भाषा कहलाने लगती है, उदाहरणस्वरूप—ब्रजभाषा में अधिकांश भक्ति एवं शैतिकालीन साहित्य लिखा गया और वह अपने समय की साहित्यिक भाषा हो गई।
- (३) धार्मिक कारणों से भी स्थान-विशेष की बोली महत्त्वपूर्ण बन जाती है और भाषा सुलभ गुणों में धारण कर लेती है। राम एवं कृष्ण भक्ति

शाखा के प्राथम केन्द्र मथुरा एवं अयोध्या की महिमा के कारण ब्रज एवं अवधी की महत्ता द्रष्टव्य है।

- (४) राजनीतिक कारणों से भी बोलियों की महत्ता में वृद्धि होती है। राजधानी के आस-पास की बोली श्रेष्ठतम स्वरूप धारण कर लेती है; उदाहरणार्थ—वर्तमान राजधानी दिल्ली के आस-पास की बोली 'राड़ी बोली' बोली से बढ कर भाषा का रूप धारण कर चुकी है।
- (५) बोलने वालों की महत्ता का प्रभाव भी बोलियों पर पड़ता है। शक्तिशाली जाति की बोली लघु महत्त्व होकर भाषा बन जाती है तथा अन्य लघु जातियों की बोली, बोली मान रह जाती है।
- (६) एक केन्द्र अवस्था एक-सी स्वामाविक सीमाओं के अन्तर्गत रहने वालों की बोलियों का परिवर्तन एक ही ढंग से होता है, फलतः उनका एक विशिष्ट रूप तैयार हो जाता है। जितनी ही विशिष्टता या अन्य बोलियों से भिन्नता बढ़ती जाएगी बोली का एक स्वतन्त्र भाषा के रूप में स्थिर होने की संभावना बढ़नी जायगी।

इस प्रकार हम देखते हैं कि भाषा के मुख्यतः दो रूप होते हैं। बोली एवं परिनिष्ठित भाषा। बोलियों के आधार पर ही भाषा का विकास होता है। विकास की चरम स्थिति पर पहुँच कर भाषा राष्ट्रभाषा बन जाती है और उसके महत्त्व का क्षेत्र विस्तृत हो जाता है। बोली और भाषा के पार्यंक्य को किसी सीमा-रेखा द्वारा विभाजित करना अत्यन्त कठिन है। प्रियर्सन ने इस सम्बन्ध में अपने विचार व्यक्त करते हुए लिखा है—

"भाषा और बोली में प्रायः वही सम्बन्ध है जो पहाड़ और पहाड़ी में है। यह निस्संकोच रूप से कहा जा सकता है कि एवरेस्ट पहाड़ है और हालांकि पहाड़ी है, किन्तु इन दोनों के बीच की विभाजन रेखा को निश्चित रूप से बताना कठिन है।"<sup>1</sup>

## भारतीय भाषाएँ और बोलियाँ

विश्व की भाषाओं की सख्या दो महसूस के लगभग है जिनमें बोलियाँ अथवा उपभाषाओं को समाविष्ट नहीं किया गया है। विद्वत्वाप्य इन समस्त भाषाओं की विभिन्नता से एकता का सम्बन्ध दृढ़ कर उनका पारिवारिक वर्गीकरण किया गया है। सुविधा के लिए विद्वानों ने सम्पूर्ण विश्व को चार खण्डों में विभाजित किया है— (१) अफ्रीका खण्ड, (२) यूरोपिया खण्ड, (३) प्रशांत महासागरीय खण्ड, (४) अमरीका खण्ड। यूरोपिया खण्ड के अन्तर्गत भारतीय परिवार की अवस्थिति है। भारतीय परिवार का आशय उन समस्त भाषाओं से है जो प्राचीन भारत-यूरोपीय मूल भाषा से निकली हैं। भारत-यूरोपीय शब्द इस भाषा-परिवार के भारतवर्ष से लेकर यूरोप तक की भौगोलिक

विरदार की धोर ध्यान आकृष्ट करता है। इति के आधार पर भारतीय परिवार को दो वर्गों में विभक्त किया गया है—कैन्टुम और गनम् वर्गों।

गनम् वर्ग के अन्तर्गत भारतीय परिवार की पाँच शाखाएँ हैं जिनमें आर्य शाखा सर्वाधिक महत्वपूर्ण है। इसे भारत-ईरानी भाषा के नाम से भी अभिहित किया जाता है, क्योंकि अपने आक्रमण-काल में आर्यों की कुछ संख्या भारतवर्ष में पहुँच गई थी और कुछ ईरान में रह गई थी, इसलिए समस्त आर्य जाति की भाषा आर्य-भाषा अथवा भारत-ईरानी भाषा कहलाई।

इसी आधार पर आर्य-भाषा-शाखा को दो वर्गों में रखा गया—(१) भारतीय आर्य भाषा, (२) ईरानी आर्य-भाषा। इन दोनों वर्गों के अतिरिक्त, भाषा वैज्ञानिकों ने एक तीसरा वर्ग भी माना है जिसे 'दरदीय' कहा गया। दरदीय भाषाओं के अन्तर्गत वे भाषाएँ आती हैं, जिन्हें भारतीय आर्य-भाषा एवं ईरानी आर्य-भाषा का मध्य-वर्ती समझा गया; यथा—भारत के उत्तर पश्चिमी सीमांत प्रदेश एवं पामीर की उपत्यका की भाषाएँ तथा कश्मीरी भाषा। इन भाषाओं में भारतीय एवं ईरानी दोनों आर्य-भाषाओं की विशेषताएँ मिली होती हैं।

भारतीय आर्य-भाषाओं की विवरण की मुविधा के लिए तीन भागों में विभाजित किया जाता है—(१) प्राचीन आर्य-भाषा, (२) मध्यकालीन आर्य-भाषा, और (३) आधुनिक भारतीय आर्य-भाषा।

### प्राचीन भारतीय आर्य-भाषा

इसका समय प्रागैतिहासिक काल से ५०० ई० पू० तक माना जा सकता है। भारत में आर्यों के आगमन-काल के सम्बन्ध में विभिन्न मत प्रतिपादित हैं; फिर भी १५०० ई० पू० के लगभग उनके आगमन की कल्पना की जाती है। भारत में आने वाले आर्यों के दल अपने साथ यश-नरायण-संस्कृति लाये थे। प्राचीन ईरानी संस्कृति के अध्ययन से ज्ञात होता है कि भारत-प्रवेश के पूर्व ही आर्यों के मध्य इन्द्र, मित्र, बरह्म आदि देवताओं की उपासना का प्रचलन था।

भारत में प्रविष्ट होने के उपरान्त यहाँ भी उनकी उपासना प्रणालियों और याज्ञिक विधि-विधानों का विकास होता रहा। देवताओं की प्रशंसा में आर्य-ऋषि सूक्तों की रचना करते थे, जिन्हें विभिन्न ऋषि-परिवारों ने संगृहीत करके सुरक्षित रखा। यह संकलन 'ऋग्वेद-संहिता' के रूप में, प्राचीन युग की सर्वोत्तम निधि है। भाषा के पुरातन स्वरूप के ज्ञान के निमित्त इसकी अत्यधिक महत्ता है।

भारत में प्रवेश करने वाले आर्यों के विभिन्न दलों की भाषा नितान्त एकरूप नहीं थी।<sup>१</sup> उनमें परस्पर कुछ भिन्नताएँ अवश्य थीं, परन्तु उनमें साहित्यिक भाषा का एक सर्वमान्य रूप विकसित हो गया था। इसी सर्वमान्य साहित्यिक भाषा से, 'ऋग्वेद-संहिता' के सूक्तों की रचना हुई। यज्ञों के विकास के साथ-साथ वैदिक वाङ्मय में

1. "Aryan tribes which kept coming into India for almost a millennium could not be speaking one common language as is generally supposed."

विशेष वृद्धि होती गई। वैदिक-साहित्य के अन्तर्गत तीन विभाग हैं—(१) मंहिता, (२) ब्राह्मण, (३) उपनिषद्। ब्राह्मण ग्रन्थों तथा उपनिषदों की भाषा क्रमशः विरहित हो गई जान पड़ती है। इसी क्रमिक विकास-पथ के आधार पर आगे चल कर मूर्तों की भाषा तथा जनभाषा में वैभिन्य की माथा बढ़ती गई और वहाँ दुर्बोवना आनी गई पाणिनि के समय तक वैदिक वाङ्मय की भाषा और सामान्य जन-भाषा में विद्याल अन्तर आ गया था।<sup>1</sup> उस समय संस्कृत निष्ट समाज के परस्पर विचार-विनिमय की भाषा थी। पाणिनि ने अपने समय की, निष्ट समाज में व्यवहृत द्वम भाषा को ही आदर्श रूप में ग्रहण कर प्रसिद्ध व्याकरण ग्रन्थ 'अष्टाध्यायी' की रचना की। उन्होंने वैदिक भाषा को छन्दस राज्ञा प्रदान की है तथा अपने व्याकरण की आदर्श भाषा को लोक-प्रचलित भाषा, संस्कृत कहा है। कतिपय विद्वानों द्वारा संस्कृत के लोक-प्रचलित होने पर सन्देह व्यक्त किया गया है।<sup>2</sup>

अधिकतर भाषा-विचारकों ने संस्कृत को बोलचाल की भाषा के रूप में स्वीकार किया है।<sup>3</sup>

1. Dr. Vasudev Saran Aggarwal has decided Sanskrit as the "Standard speech of the Sistas, i e. cultured persons, who even without instruction were capable of using the correct speech."  
—'India as known to Panini' University of Lucknow.
  2. "Sanskrit can only be an artificial class language.....Panini's system of grammer could not have, all at once, been distilled by him out of a colloquial Sanskrit. In fact a language guided by such rigid rules of grammer and phonetics could not have been a collequial speech, nor could it be the mother tongue of even the learned of pandits."  
S.S. Narula, Scientific History of the Hindi Language, Page 18.
  3. "Sanskrit has been a spoken language not only in the times of Yaska and Panini but we have sufficient evidence to believe that it continued to be so even at a much later period, we mean that of Katayan and Patanjali.....in the firtile period of its literary development, it was undoubtedly a spoken language, though its currency was possibly limited to the educated section of the upper class."  
—Prabhat Chandra Chakravarti, 'The linguistic Speculation of the Hindus University of Calcutta.
- "अष्टाध्यायी के द्वारा संस्कृत भाषा का रूप हमेशा के लिए स्थिर हो गया, परन्तु इससे यह परिणाम नहीं निकलता जैसा कुछ यूरोपीय विद्वानों ने सिद्ध करने का प्रयत्न किया है कि संस्कृत सर्वथा 'कृत्रिम भाषा' है, और कभी बोल-चाल की भाषा न थी"—डा० उदयनारायण तिवारी हिन्दी भाषा का उद्गम और विकास, पृ० १६।

व्याकरण के नियमों में जकड़ जाने पर संस्कृत का विकास रुक गया, किन्तु बोलचाल की भाषा निरन्तर नवीन रूप धारण करती जा रही थी। सामान्य जन-भाषा साहित्यिक स्तर पर पहुँच कर, विभिन्न नियमों एवं रूढ़ियों में प्रसिद्ध होकर जब सामान्य जन के लिए दुर्बोध हो उठती है तभी मनुष्य उसे भूलने लगता है और एक नई जन-भाषा तैयार होने लगती है।<sup>1</sup>

समस्त उत्तराप्रथ में आर्यों के प्रसार के साथ-साथ प्राचीन आर्यभाषा के रूप में भी परिवर्तन-विवर्तन होता जा रहा था। भाषा स्थानगत एवं कालगत विभिन्नताएँ बढ़ती जा रही थी। इस प्रकार वह विकास के मध्य स्तर पर पहुँच गई।

### मध्य भारतीय आर्य-भाषा

इसका काल ५०० ई० पू० से लेकर १००० ई० तक माना जाता है। इस काल की भाषाओं के अन्तर्गत अशोक के अभिलेखों की भाषा पालि, प्राकृत और अपभ्रंश की गणना होती है। ईसा से १०००-६००० वर्ष पूर्व तक आर्यों के प्रसार के परिणामस्वरूप उत्तर-पश्चिम में गांधार प्रदेश से लेकर पूर्व में विदेह एवं मगध पर्यन्त, आर्य राज्यों की स्थापना हो चुकी थी। इसी बीच स्थानीय अनायें जातियों का आर्यों की सम्यता और संस्कृति से प्रभावित हो जाना स्वाभाविक था। आर्य-भाषा का भी उन पर स्वाभाविक प्रभाव पड़ा और अन्य बातों की भाँति इसे भी उन्होंने ग्रहण करने का प्रयास किया। परन्तु पूर्णतः नई भाषा होने के कारण वे इसका शुद्ध और सही रूप ग्रहण नहीं कर पाए। फलतः उनके मुख से आर्य-भाषा का प्राचीन-रूप विकृत हो उठा। स्थान एवं कालगत विशेषताओं से मुक्त होकर भाषा अपने प्राचीन रूप से भिन्न एक नव्य रूप धारण कर उठी। भाषा सम्बन्धी ये परिवर्तन समस्त उत्तराप्रथ में समान जाति से उत्पन्न नहीं हुए। उदीच्य भाषा (उत्तर-पश्चिम-सीमांत तथा पंजाब की भाषा) में परिवर्तन की गति मंद होने के कारण वह प्राचीन आर्य-भाषा के निकट रही। मध्य देग की भाषा पर इन परिवर्तनों का प्रभाव अवश्य पड़ा, परन्तु उच्चारण की शिथिलता उसमें अधिक नहीं आ पाई। प्राच्य भाषा (वर्तमान अवध उत्तर प्रदेश के पूर्वी भाग तथा बिहार की भाषा) में परिवर्तन की गति अति तीव्र रहने से, आर्य-भाषा के स्वरूप-परिवर्तन का प्रारम्भ यहीं से हुआ। आगे चल कर सर्वत्र मध्यकालीन आर्य-भाषा के तत्व अम्युदित हो उठे।<sup>2</sup>

आर्य-भाषा के मध्यकालीन विकास के सम्यक् अध्ययन हेतु इसे तीन पवों में विभाजित किया जाता है—

1. Speech is necessary to man and innate in a given Society that if the present languages were to be forgotten, new languages very much similar to the previous once would soon make their appearance.

—R. A. Wilson, 'The birth of Language.

2. डा० उदयनारायण तिवारी, 'हिन्दी भाषा का उद्गम और विकास' पृ० ५३।





पृथक् जिन तत्वों की उत्पत्ति हुई उनका विकास मध्यभारतीय आर्य-भाषा के द्वितीय एवं तृतीय पर्व में विशेष रूप से हुआ ।<sup>१</sup>

### द्वितीय पर्व

यह १ ई० से लेकर ५०० ई० तक प्राकृत भाषाओं का विकास का काल है । प्राकृत शब्द की व्युत्पत्ति प्रकृति से हुई है । जो कुछ प्राकृतिक है, स्वाभाविक है वह प्राकृत हुआ । इस प्रकार प्राकृत का अर्थ, भाषा के क्षेत्र में जन-साधारण की भाषा माना गया । शिष्ट समाज की भाषा संस्कृत थी और सामान्य जन की भाषा प्राकृत । अपने स्वाभाविक और प्राकृतिक रूप में विकसित होने पर भी प्राकृत भाषाओं के मूल में संस्कृत का आकार माना गया है ।<sup>२</sup> इस संस्कृत का आशय वैदिक संस्कृत (खटवस) तथा उसके अनन्तर लौक प्रचलित संस्कृत—दोनों से है ।

प्राकृत भाषाओं के अविभूत होने पर जन-सामान्य के व्यवहार क्षेत्र में संस्कृत का व्यापकत्व संकुचित होने लगा । साहित्य में भी संस्कृत के साथ-साथ प्राकृतों का समावेश होने लगा । इसमें धर्म-ग्रन्थों तथा काव्य-ग्रन्थों का प्रणयन होने लगा, संस्कृत नाटकों में इनका स्वतन्त्र प्रवेश प्रारम्भ हो गया ।

समकालीन तथा उत्तरकालीन विद्वानों ने इन प्राकृत-भाषाओं पर व्याकरण ग्रंथों का निर्माण किया तथा उनके स्वरूप पर विस्तृत विवेचन प्रस्तुत किया । प्राकृत वैयाकरणों में सर्वप्रथम वररुचि ने इनके चार भेद किए—महाराष्ट्री, पंजाबी, मागधी और शौरसेनी । जैनाचार्य हेमचन्द्र ने इन चारों के अतिरिक्त आषी (अर्ध मागधी), बृलिमा पंजाबिक और अपभ्रंश तीन प्रकार की प्राकृतों का उल्लेख किया है । त्रिविक्रम, लक्ष्मीधर, मिहाराज, नरसिंह आदि वैयाकरणों ने हेमचन्द्र के विभाजन को स्वीकार किया है । परन्तु आषी प्राकृत को त्रिविक्रम के अतिरिक्त अन्य ने छोड़ दिया । प्रकार की इन प्राकृत भाषाओं—महाराष्ट्री, शौरसेनी, मागधी, पंजाबी, बृलिका और अपभ्रंश को 'पडभाषा' कहा जाता है ।

मार्कण्डेय ने सोलह प्राकृत-भाषाओं का उल्लेख किया है । उन्होंने प्राकृतों को भाषा, विभाषा, अपभ्रंश और पंजाब चार वर्गों में विभाजित किया है । भाषा के अन्तर्गत महाराष्ट्री, शौरसेनी, प्राष्या, आहन्तों, मागधी, दाक्षिणात्य एवं आहूतो की विभाषा के अन्तर्गत साक्यारी, चाण्डाली, शाखरी, आभोरिकी, ढक्की; अपभ्रंश के अन्तर्गत नागर, उपनागर, वाचड (इनमें अपभ्रंश के २७ रूप अन्तर्भूत हैं) । पंजाबी के अन्तर्गत कंकय, शौरसेन, पाचाल (इसमें ११ पंजाबी विभाषाएँ अन्तर्भूत हैं) की गणना की गयी है ।<sup>३</sup>

1. डा० उदयनारायण तिवारी—हिन्दी भाषा का उद्गम और विकास, पृ० ६२ ।
2. "प्रकृति का आशय यदि स्वाभाविक अथवा नैसर्गिक विकास से लिया जाय तो भी प्राकृत भाषाओं की प्रकृति के मूल में कोई न कोई भाषा अवश्य होगी जिसका आधार लेकर प्राकृतों का विकास हुआ, यह भाषा संस्कृत मानी गयी है ।"  
—डा० सरयू प्रसाद अप्पवाल, 'प्राकृत-विमर्श', पृ० २ (सत्यनन्द विश्वविद्यालय) ।
3. वही, पृ० ६-७ ।

समस्त प्राकृत-भाषाओं में महाराष्ट्रीय प्राकृत प्रधान मानी गई है। कालान्तर में प्राकृत-भाषा माहित्य में प्रविष्ट होकर शिष्टजनों के पठन-पाठन एवं ग्रन्थ-निर्माण की भाषा बन कर रह गई। उनका स्वरूप लोक-प्रचलित सामान्य जन-भाषा से भिन्न होता गया।

### तृतीय पर्व

५०० ई० से लेकर १००० ई० तक अपभ्रंश भाषाओं के विकास का युग है। प्राकृत भाषाओं के साहित्य रुढ़ और व्याकरण-बद्ध हो जाने के उपरान्त बोलचाल की भाषा अपना स्वतन्त्र धारा में प्रवाहित होती हुई जन-भाषाओं के पारस्परिक भाव-विनिमय का माध्यम बनी रही। इसे ही अपभ्रंश सजा से अभिहित किया गया। अपभ्रंश नाम के मूल में संस्कृत शब्दों के अपभ्रष्ट रूपों का ग्रहण, कारण रूप में व्यवस्थित है। संस्कृत पंडितों ने तिरस्कार भाव से यह नाम दिया था। बाद में यही सजा रूप से प्रचलित हो गया। आरम्भ में अपभ्रंश शब्द किसी भाषा के लिए प्रयुक्त नहीं होता था। अशिक्षित जनो द्वारा बोले गए विकार प्रसून, अशुद्ध शब्द अपभ्रष्ट माने जाते थे। इसी अर्थ में पतञ्जलि ने अपभ्रंश शब्द का प्रयोग किया है।<sup>1</sup> अपभ्रंश भाषाओं का साहित्य में प्रवेश ईसा की छठी शताब्दी में दृष्टिगोचर होता है। भामह एवं दण्डी के उल्लेख तथा अलमी के राजा घरसेन के शिलालेख में ज्ञात होता है कि इस समय अपभ्रंश में साहित्य-रचना होने लगी थी।<sup>2</sup> जैसे तो ईसा की दूसरी या तीसरी शताब्दी में लिखित 'प्रेम चरित' नामक प्राकृत ग्रन्थ में भी अपभ्रंश के कुछ लक्षण प्राप्त होते हैं। कालिदास के 'विक्रमोर्वशीय' नाटक में भी अपभ्रंश की दृष्टि मुखरित है। यदि इनकी प्रामाणिकता पर विश्वास रिया जाय तो अपभ्रंश का आरम्भ-काल पहले से ही मानना पड़ेगा, परन्तु यह विवाद प्रस्त है।

1. "भ्रूषांसीह्यपशब्दा. अल्पीयासः शब्दाः।

एकैकस्य शब्दस्य बहवो प्रभ्रदानः।"

अर्थात्—'अपशब्द बहुत हैं और शब्द छोड़े हैं। एक-एक शब्द के बहुत-से अपभ्रंश पाए जाते हैं।"

2. भामह ने काव्य के गद्य और पद्य भेद बना कर भाषा की दृष्टि से तीन प्रकार की काव्य-भाषाओं के नाम गिनाए हैं—संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश।

"संस्कृतं प्राकृतं चान्यदपभ्रंश इति त्रिधा।" भामह, काव्यालंकार, १-२६।

"भाभीरादिगिरः काव्येस्वपभ्रंश इति स्मृताः।" दण्डी काव्यादर्श।

अर्थात्—'अभीर आदि असंस्कृत जातियों की भाषा काव्यों के लिए अपभ्रंश समझी जाती है।"

राजा घरसेन के शिलालेख में, अपने पिता के सम्बन्ध में कहा गया है—

"संस्कृत प्राकृतापभ्रंश भाषा का प्रतिबद्ध प्रबन्ध रचना निपुणान्तः करणः।"

अर्थात्—वे संस्कृत प्राकृत और अपभ्रंश—तीनों भाषाओं में प्रबन्ध रचना करने में निपुण थे।

अपभ्रंश साहित्य में भाषागत भेद अत्यल्प है। समस्त साहित्य को एक ही परिनिष्ठित भाषा-युक्त मानना चाहिए। परन्तु सुविधा की दृष्टि से वैयाकरणों में देश-भेद से अपभ्रंश भाषा के अनेक भेद निर्धारित किए हैं। ११ वीं शताब्दी में नामिसाधु ने अपभ्रंश के तीन भेदों का उल्लेख किया—उपनागर, आभोर और ग्राम्य। परवर्ती वैयाकरणों ने इन्हीं तीन भेदों को इस प्रकार रखा—नागर, उपनागर और द्राचड। १७ वीं शताब्दी में मार्कण्डेय ने अपभ्रंश के २७ भेदों का वर्णन किया। परन्तु इन्होंने मात्र नाम गणना की है, उनके भेदक लक्षणों का स्पष्ट उल्लेख नहीं किया है। अपभ्रंश का सर्वाधिक प्रामाणिक व्याकरण हेमचन्द्र ने लिखा है।

प्रत्येक प्राकृत का एक अपभ्रंश रूप विकसित हुआ होगा, इस दृष्टि से विचार करने पर, प्राकृतों के नाम पर ही अपभ्रंशों का नामकारण किया गया।<sup>१</sup> इस प्रकार वैशाची, कंकय, श्वस, शौरसेनी, मागधी, अर्द्धमागधी, महाराष्ट्री प्राकृतों से क्रमशः पंचाची, केकय, श्वम, शौरसेनी, मागधी, अर्द्धमागधी, महाराष्ट्री अपभ्रंशों का विकास माना गया।

### आधुनिक भारतीय आर्य भाषाएँ

इनका काल १००० ई० से आरम्भ होकर वर्तमान युग तक चलता आ रहा है। अपभ्रंश-काल के अन्तर्गत एवं आधुनिक भारतीय आर्यभाषा काल के अभ्युदय के बीच का काल इन भाषाओं के विकास का काल है, जिसका निश्चित और स्पष्ट स्वरूप निर्धारण नहीं हो सका है। १२ वीं शताब्दी में आचार्य हेमचन्द्र के द्वारा अपभ्रंश व्याकरण का निर्माण सिद्ध करता है कि उस समय तक अपभ्रंश साहित्य-रुढ़ि भाषा हो चुकी थी। इस स्थिति में बोलचाल की भाषा का प्रवाह वा अपना एक नवीन स्वरूप धारण कर रहा होगा, यह निश्चित है। इधर १६ वीं शताब्दी से आधुनिक भारतीय आर्य-भाषाओं में साहित्य रचनाएँ प्रारंभ होने लगती हैं। इस प्रकार सिद्ध होता है कि साहित्यिक स्तर पर आने के पूर्व ही इन आधुनिक आर्य-भाषाओं का अस्तित्व विकसित हो चला था। आचार्य हेमचन्द्र के पश्चात् १३ वीं शताब्दी से लेकर १५ वीं शताब्दी तक का काल संक्रान्ति काल कहा जा सकता है, जिसमें अपभ्रंश के आवरण को त्याग कर भाषा का स्वरूप आधुनिक भारतीय आर्य-भाषाओं के तत्त्वों को धारण करता आ रहा था। इसी संक्रान्ति-कालीन भाषा को श्री गुनेरी जी ने पुरानी हिन्दी नाम दिया। अपने निबन्ध में उन्होंने अपभ्रंश और पुरानी हिन्दी का भेद स्पष्ट कर दिया है।<sup>२</sup>

१. "इतना निश्चय समझना चाहिए कि जिन प्रान्तों में प्राकृतों में बोली जाती थीं उनमें ही उत्तरकाल में उन-उन प्रान्तों के अपभ्रंशों का प्रयोग होने लगा।"

—वाचसुराम सक्सेना, सामान्य भाषा-विज्ञान, पृ० २५२।

२. "पुरानी अपभ्रंश, संस्कृत और प्राकृत में मिलती है और पिछली पुरानी हिन्दी से।.....अपभ्रंश कहीं समाप्त होती है और पुरानी हिन्दी कहीं आरम्भ होती है, इसका निर्णय करना कठिन, किन्तु रोचक और बड़े महत्त्व का है। इन दो भाषाओं के समय और देश के विषय में कोई स्पष्ट रेखा नहीं खींची जा

आधुनिक भारतीय आर्य भाषाओं के सम्बन्ध में सर्वप्रथम विचारपूर्ण अध्ययन सर जार्ज इब्राहीम ग्रियर्सन के द्वारा प्रस्तुत किया गया है। सन् १८८० ई० में डा० ए० एफ० आर० हार्नेले ने यह सिद्धान्त प्रतिप्रादित किया कि भारत में आर्यों के दो आक्रमण हुए थे। पूर्वागत आक्रमणकारी आर्य पंजाब में आकर बस गए। द्वितीय आर्य-दल ने अपने आक्रमण काल में काबुल नदी के मार्ग से गिलगिल एवं चित्राल होते हुए मध्यदेश में प्रवेश किया। आर्यों के इस द्वितीय आक्रमण का परिणाम यह हुआ कि पूर्वागत आर्यों को तीन दिशाओं—पूर्व, दक्षिण तथा पश्चिम में फैलने की बाध्यता पड़ा। नवागत आर्य अपने साथ जो यह परागण संस्कृति लाए थे, उसका प्रसार मध्यदेश में होने लगा। मध्य-देश-स्थित होने के कारण वे भीतरी आर्य कहलाए तथा बाह्य क्षेत्रों में चारों ओर फैले पूर्वागत आर्य बाहरी आर्य कहलाए। इन दोनों आर्य दलों में अन्य मौलिक भेदों के साथ भाषागत भेद भी था। ग्रियर्सन ने हार्नेले के सम्पूर्ण सिद्धान्त से सहमत न होते हुए भी<sup>१</sup>, भाषागत बाहरी और भीतरी भेद को महत्त्वपूर्ण माना।<sup>२</sup> उन्होंने इसी आधार पर आधुनिक भारतीय आर्य भाषाओं का विभाजन प्रस्तुत किया।

भाषा-सम्बन्धी यह वर्गीकरण ध्वनि तथा व्याकरण की विशेषताओं का ध्यान रखते हुए किया गया है।<sup>३</sup>

(अ) बाहरी उपशाखा

(क) उत्तर-पश्चिमी समुदाय

१. लहदा या पश्चिमी पंजाबी
२. सिन्धी

सकती। कुछ उदाहरण ऐसे हैं जिन्हें अपभ्रंश भी कहते हैं और पुरानी हिन्दी भी। .....संस्कृत उत्पद्यते का प्राकृत रूप 'उत्पज्जइ' है जो छट-खिर कर 'उत्पजई' के रूप में है। अब यह 'उत्पजइ' अपभ्रंश माना जाय या पुरानी हिन्दी? 'जइ' का उच्चारणानुसार देख करने से 'उपज' हो जाता है। (संयुक्त प्रकार के कारण ३ की मात्रा की गुरुता मान कर उपजँ सही) जिसे हम हिन्दी पहचानते हैं।<sup>१</sup>—पं० चन्द्रधर शर्मा, गुनेरी, 'पुरानी हिन्दी', प्रथम संस्करण, सं० २००५, पृष्ठ ११-१२, नागरी-प्रचारिणी सभा, काशी।

1. "मैं महान विद्वान के ऊपर के सिद्धान्त को पूर्णतया स्वीकार करने में अममथ्य हूँ, क्योंकि भाषागत पार्थक्य की व्यवस्था के लिए दो विभिन्न आक्रमणों की कल्पना मुझे अनावश्यक प्रतीत होती है—ग्रियर्सन, भारत का भाषा-सर्वेक्षण पृष्ठ २१४, खण्ड १, भाग १, अनु० डा० उदयनारायण तिवारी, १९५६।
2. देखिए, 'युनेटिन भाव द स्कूल भाव ओरियन्टल स्टडीज', पृष्ठ २२ संदन इन्स्टिट्यूशन, भाग १, खण्ड ३, १९३०।
3. ग्रियर्सन: 'भारत का भाषा-सर्वेक्षण'—पृ० २२२-२२३, भाग १ खण्ड १, अनु० उदयनारायण तिवारी, १९५६।

- (ख) दक्षिणी समुदाय  
३. मराठी
- (ग) पूर्वी समुदाय  
४. उड़िया  
५. बिहारी  
६. बंगला  
७. असमिया
- (भा) मध्य उपशाखा  
(घ) बीच का समुदाय  
८. पूर्वी हिन्दी
- (इ) भीतरी उपशाखा  
(ड) केन्द्रीय अथवा भीतरी समुदाय  
९. पश्चिमी हिन्दी  
१०. पंजाबी  
११. गुजराती  
१२. भीली  
१३. खानदेशी  
१४. राजस्थानी
- (च) पहाड़ी समुदाय  
१५. पूर्वी पहाड़ी या नेपाली  
१६. मध्य या केन्द्रीय पहाड़ी  
१७. पश्चिमी पहाड़ी

इस प्रकार समस्त आपुनिक भारतीय धार्य-भाषायें तीन उपशाखाओं ६ वर्गों में विभाजित हैं। मध्यदेश को दृष्टि में रखते हुए ग्रियर्सन ने दो मुख्य उपशाखाओं में भाषा का विभाजन किया है—बाहरी और भीतरी उपशाखा। भौगोलिक दृष्टि से गुजरात की स्थिति बाहरी क्षेत्र में होते हुए भी उसकी भाषा को भीतरी उपशाखा के अन्तर्गत रखा गया है। इसका कारण यह है कि मध्यदेश स्थिति मथुरावासियों ने इस प्रदेश पर आधिपत्य स्थापित करके इसे भीतरी विशेषताओं से प्रभाव-ग्रस्त कर दिया था। ग्रियर्सन द्वारा प्रस्तुत उपयुक्त वर्गीकरण की विशद आलोचना करते हुए प्रसिद्ध भाषा-शास्त्री डॉ० सुनीति कुमार चटर्जी ने उसकी अशुद्धता के पर्याप्त कारण उपस्थित किए हैं।<sup>१</sup>

१. बालू श्यामसुन्दरदास, हिन्दी भाषा, पृ० २६।



(आ) अन्तरंग भाषाएँ—

(क) मध्यदेशीय भाषा से अधिक सम्बद्ध

२. पंजाबी
३. राजस्थानी
४. गुजराती
५. पूर्वी पहाड़ी
६. केन्द्रस्थ पहाड़ी
७. पश्चिमी पहाड़ी

(ख) बहिरंग भाषाओं से अधिक सम्बद्ध

८. पूर्वी हिन्दी

(इ) बहिरंग भाषाएँ—

(ग) पश्चिमोत्तर वर्ग

९. लहदा
१०. सिन्धी

(घ) दक्षिणी वर्ग

११. मराठी

(ङ) पूर्वी वर्ग

१२. बिहारी
१३. उड़िया
१४. बँगला
१५. असमिया

यहाँ भीली गुजराती से तथा खानदेशी राजस्थानी में अन्तर्भूत हो जाती है। परवर्ती भाषा-शास्त्रियों ने ग्रियर्सन के इस संशोधित वर्गीकरण को मान्यता प्रदान की है।

प्रायः भाषा का नामकरण प्रान्तीयता के आधार पर किया गया है। एक प्राञ्च में प्रचलित अनेक बोलियाँ हो सकती हैं जिनकी गणना प्रतिनिधि भाषा के अन्तर्गत की जाएगी। इस प्रकार ममस्त आधुनिक भारतीय जायें-भाषाओं की पृथक्-पृथक् सम्बन्धित बोलियाँ हैं, जिनका निर्धारण भाषा-शास्त्रियों द्वारा निम्नांकित रूप में किया गया है—



भाषा	शैलियाँ
हिन्दी	ब्रज भाषा कन्नौजी बुन्देली बांगरू खड़ीबोली डोगरी मेवाती मालवी मारवाड़ी जयपुरी
पंजाबी	
राजस्थानी	
गुजराती	
पूर्वी पहाड़ी	
केन्द्रस्थ पहाड़ी	कुमाँउनी गढ़वाली
पश्चिमी पहाड़ी	
पूर्वी हिन्दी	धवधी बघेली छत्तीसगढ़ी
लॅहदा	केन्द्रीय लॅहदा मुल्तानी पीठवारी घन्नी
सिन्धी	बिषौली सिरंकी लारी परेली कन्द्री
मराठी	देची मराठी कोंकणी बराची

बिहारी

भोजपुरी

मगही

मैथिली

उड़िया

बंगला

असमिया

भारतीय संविधान में चौदह भाषाओं को प्रधानता दी गई है—संस्कृत, उर्दू, असमी, बंगला, उड़िया, मराठी, तेलुगु, कन्नड़, तमिल, मलयालम, गुजराती, पंजाबी, कश्मीरी तथा हिन्दी। हिन्दी भाषा से तात्पर्य देवनागरी लिपि में लिखी जाने वाली साहित्यिक खड़ी बोली से है जो बिहार, उत्तर प्रदेश, मध्य-प्रदेश, राजस्थान, दिल्ली, हिमाचल प्रदेश, तथा हरियाणा प्रदेश की राज भाषा है। इसका विस्तार उत्तर में शिमला से लेकर दक्षिण में रामपुर तक और पश्चिम में जैसलमेर से लेकर पूर्व में भागलपुर तक है। इस विशाल हिन्दी प्रदेश के अन्तर्गत ये बोलियाँ आ जाती हैं; यथा—मैथिली, मगही, भोजपुरी, अवधी, बघेली, छत्तीसगढ़ी, ब्रज, कन्नौजी, बुन्देली, खड़ीबोली, हरियाणा, जयपुरी, हाड़ीली, मेवाती, मारवाड़ी, मेवाड़ी और मालधी तथा गढ़वाली, कुमायूँ, और शिमला प्रदेश की बोलियाँ। ग्रियसन के भाषा-सम्बन्धी वर्गीकरण में इन्हीं बोलियों को क्रमशः बिहारी, पूर्वी हिन्दी, पश्चिमी हिन्दी राजस्थानी और पहाड़ी भाषाओं में विभक्त किया गया है। हिन्दी प्रदेश को वहाँ सीमित क्षेत्र (केवल पूर्वी और पश्चिमी हिन्दी) में बद्ध रखा गया है। बिहारी बोलियाँ, ग्रियसन के अनुसार, हिन्दी क्षेत्र से बाहर की हैं। डा० धीरेन्द्र वर्मा ने ग्रियसन के मत को अवैज्ञानिक तथा अस्वाभाविक स्वीकार करते हुए भारतीय विधान के अन्तर्गत स्वोक्त हिन्दी-प्रदेश को अधिक उचित माना है।<sup>1</sup> इस दृष्टि कोण के आधार पर स्थानीय बोलियों में परस्पर एकता एवं दृढता की भावना का प्रसार होना।

### भोजपुरी और अवधी बोलियों का विकास

आधुनिक भारतीय आर्य-भाषाओं के विकास-प्रवाह का आधार प्राकृत और अपभ्रंश की भूमि है। संक्रान्ति-काल में अपभ्रंश के सहारे आधुनिक भाषाओं का उद्भव होने लगा था। इस सम्बन्ध में ग्रियसन ने एक-एक पृथक् अपभ्रंश से पृथक्-पृथक् आधुनिक भारतीय आर्य-भाषा के विकास की कल्पना की है। पूर्णतः अनुमानित होने के कारण इस सिद्धान्त के वैज्ञानिक विवेचन का प्रश्न व्यर्थ है। भाषा-विकास की यह कल्पना इस प्रकार है<sup>2</sup>—

1. डा० धीरेन्द्र वर्मा, हिन्दी प्रदेश और उसकी उपभाषाएँ धीर्वक निबन्ध, साहित्य सन्देश, भाषा-विज्ञान विशेषांक, जुलाई, अगस्त, १९५७
2. नामवर सिंह, हिन्दी के विकास में अपभ्रंश का योग, पृ० ६५-६६।

प्रदेश	अपभ्रंश	भा० भाषाएँ
१—दक्षिण सिन्धु घाटी	द्राचड	सिन्धी लहंदा
२—नर्मदा से दक्षिण (अरब सागर से उड़ीसा तक)	वैदर्भ और दाक्षि- णार्त्य	मराठी
३—उड़ीसा	ओड् या उत्कल	उड़िया
४—बनारस से बिहार तक	मागध	बिहारी
५—बंगाल	गोड या प्राच्य	बंगला
६—काशी के आस-पास	अधं-मागधी	पूर्वी-हिन्दी
७—गुजरात	नागर	गुजराती
८—गंगा यमुना ड्राब	शीरसेनी	ब्रज
९—उत्तर मध्य पंजाब } १०—दक्षिण पंजाब }	टक्क } उपनागर }	पंजाबी
११—उज्जैन	आवभत्य	

उपयुक्त कल्पना में सबसे बड़ी त्रुटि यह है कि इसमें प्रान्तों की बदलती हुई सीमाओं पर ध्यान नहीं दिया गया है। राजनीतिक दृष्टि से प्रान्तों की सीमाएँ घटती-बढ़ती रहती हैं। फलतः किसी भाषा प्रदेश को विरकाल के लिए निर्धारित कर देना कठिन है; उदाहरणार्थ—संस्कृत काल का शूरसेन-प्रदेश प्राकृत एवं अपभ्रंश काल के शूरसेन प्रदेश से भिन्न था। शौरसेनी प्राकृत पर संस्कृत का सीधा और अप्रत्यक्ष प्रभाव सिद्ध करता है कि दो प्रदेश एक से थे जिसका विस्तार गंगा-यमुना ड्राब के उत्तरी भाग से लेकर पंजाब तक रहा होगा। परन्तु अपभ्रंश काल का शूरसेन प्रदेश (शीरसेनी अपभ्रंश का प्रदेश) सम्भवतः उक्त भू-भाग से विस्तृत था और पश्चिमी भारत का बहुत बड़ा भाग उसमें सम्मिलित था। बाद में उसी शौरसेनी अपभ्रंश में निशली हुई ब्रजभाषा का प्रदेश आरम्भ में वही होने हुए भी क्रमशः पश्चिम से पूर्व की ओर विस्तार करने लगा। इसका प्रमाण उन भाषाओं के व्याकरणिक गठन की विभिन्नता है।

इस आधार पर यह भी अनुमान किया जाता है कि एक-एक अपभ्रंश से एकाधिक आधुनिक-भाषाओं का प्रादुर्भाव हुआ होगा तथा कुछ अपभ्रंश विभाषाएँ ऐसी भी रहेंगी जिनमें आज तक कोई साहित्यिक भाषा उद्भूत नहीं हुई।<sup>1</sup> प्राकृतों, अपभ्रंशों तथा आधुनिक भारतीय आर्य-भाषाओं के पारस्परिक सम्बन्ध का विवेचन विद्वानों ने विभिन्न प्रकार से किया

1. नामवरसिंह, हिन्दी के विकास में अपभ्रंश का योग, पृष्ठ ६७।

है ।<sup>1</sup> डा० सुनीति कुमार चटर्जी का भाषा सम्बन्धी उत्पत्ति-विवरण इस प्रकार है<sup>2</sup>—

अपभ्रंश	आधुनिक भाषाएँ
१—प्राच्य	सिन्धी
२—केकय, मद्र, टक्क आदि	लहदा-पंजाबी
३—खश	पहाड़ी भाषाएँ
४—नागर	राजस्थानी-गुजराती
५—शौरसेनी	पश्चिमी-हिन्दी
६—अर्द्ध-मागधी	पूर्वी-हिन्दी
७—मागधी	बिहारी, बंगला, उड़िया, असमिया
८—महाराष्ट्री	मराठी, कोंकणी

अपभ्रंश के साहित्य-रूढ़ हो जाने के उपरान्त लोक-बोलियों के उदय काल में भाषा का कोई निश्चित स्वरूप नहीं था। अपभ्रंश और लोक-बोलियों का एक मिश्रित रूप तैयार हो गया था। इस मिश्रित भाषा-रूप के सम्यक् शासन के लिए अत्यल्प सामग्री है। किन्तु अपने जन्म-काल से दाताबिद्यों पश्चात् प्रकाश में आने के कारण उसे भी युग का प्रतिनिधि नहीं कहा जा सकता। देश-भेद से इस प्रकार की प्रस्तुत सामग्री को तीन भागों में विकसित किया जा सकता है<sup>3</sup>—

1. अपभ्रंशों या प्राकृत और आधुनिक आर्य-भाषाओं का हम तरह का सम्बन्ध बहुत सन्तोषजनक नहीं मालूम पड़ता; उदाहरण के लिए—बिहारी, बंगला, उड़िया तथा असमिया भाषाओं का सम्बन्ध मागधी अपभ्रंश से माना जाता है। यदि इसका केवल इतना तात्पर्य हो कि मागधी अपभ्रंश के रूपों में थोड़े-से ऐसे प्रयोग पाये जाते हैं, जो आजकल इन ममस्त पूर्विय आर्यभाषाओं में भी मिलते हैं तब तो ठीक है। किन्तु यदि इसका यह तात्पर्य हो कि ५०० ई० से १००० ई० के बीच में बिहार, बंगाल, आसाम तथा उड़ीसा में केवल एक बोली थी जिसका साहित्यिक रूप मागधी अपभ्रंश है तब यह बात संभव नहीं मालूम होती.... मेरी धारणा तो यह है कि मागधी प्राकृत तथा अपभ्रंश भाषाएँ मध्य प्रदेश की बोली के आधार पर बनी हुई साहित्यिक भाषाएँ रही होंगी। मगध के राजनीतिक प्रभाव के कारण यहाँ की बोली के आधार पर बनी हुई ये साहित्यिक भाषाएँ समस्त पूर्वी प्रदेशों में मान्य हो गई होंगी।....शौरसेनी आदि अन्य अपभ्रंशों तथा प्राकृतों के सम्बन्धों में भी मेरी यही मान्यता है।

—धीरेन्द्र वर्मा, हिन्दी भाषा का इतिहास, पृ० ४६-५०।

2. डा० उदयनरायण तिवारी, हिन्दी भाषा का उद्गम और विकास, पृष्ठ २६८।

3. नामवर सिंह, हिन्दी के विकास में अपभ्रंश का योग, पृ० ५०।

(१) पद्मिनी—प्राकृत वैद्वगलम्, होना मारुता दूदा, गृह्योराज-रातो ।

पुरातन प्रबन्ध-संग्रह के कुछ कुछकर पद्य ।

(२) पूर्वी—वर्णरत्नाकर, बीतिला, पर्वतद दरवादि ।

(३) दक्षिणी-शानेद्वरी । इनमें गद्यमिक्त ल की अपभ्रंशभाषा जनभाषा का स्वरूप देखा जा सकता है । प्राकृत वैद्वगलम् संगमग १४ की दानाद्री के अन्त में राजपूताने में संस्कृत विभिन्न भाषाओं के स्वरूपों का संग्रह-ग्रन्थ है । इसका सम्पादन १९ वीं दानाद्री से पूर्व की पाण्डित्यियों के आधार पर किया गया है (गंगादका-नुमा) डा० मुनीति कुमार शर्मा का भी मत है कि इसमें १०० ई० से १४०० ई० तक के लोक प्रचलित पद्य सम्मिलित हैं । आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने मुद्रित की भूमिका में प्राकृत वैद्वगलम् के अनेक छन्दों को उद्धृत करके उनमें पद्मिनी एवं पूर्वी बीतियों के प्राचीन मूल स्पष्ट किए हैं—

पद्मिनी रूप—

१—सज्जा हुआ (सड़ी बोली)

२—हमीर वीर जवरण खलिआ (सड़ी बोली)

३—बासीगर राणा जियऊ प आणा (ब्रज)

पूर्वी रूप—

१—विणाम बर गिरि हृद्य बर । (अवधी)

२—मण मज्ज अमह साव न हुवंत अजजु वि भाव । (अवधी)

३—सोरहर तोहर । सकट सहर । (भोजपुरी)

इन उद्धरणों में ज्ञात होता है कि 'प्राकृत वैद्वगलम्-काल में विभिन्न भाषा-निक भाषाओं की विशेषताओं से युक्त एक सामान्य भाषा प्रचलित थी जिसमें एक ओर कवि समय सिद्ध शब्द समाविष्ट थे । दूसरी ओर बोचाल के स्थानीय रूप भी गृहीत थे ।

'पुरातन प्रबन्ध संग्रह' में अनेक ऐसे छन्द हैं जिनकी भाषा अपभ्रंश से युक्त हिन्दी के निकट है, जैसे—

चारि बाय विधि टुङ्गुसु टुङ्गुसु  
चाइ भाइ पुणु रुङ्गुसु रुङ्गुसु  
भागलि पाछलि पूछे सावइ  
अचारउ किरि भूला चावइ

1. डा० रामचन्द्र शुक्ल, मुद्रित की भूमिका, पृ० ४-५-६, नागरी-प्रचारिणी-सभा, सं०—चन्द्रधर शर्मा गुलेरी, काशी सं०, १९७६।
2. पुरातन प्रबन्ध संग्रह, पृष्ठ १०, पंजाक ८।

इसमें टुड़गुमु और रुड़ुपुमु जैसे अनुकरणारमक शब्दों के अतिरिक्त शेष सभी शब्द आधुनिक बोलों के हैं। इनसे सिद्ध होता है कि अपभ्रंश से कतराकर आधुनिक देशो-भाषाओं का उदय हो रहा था।

पश्चिमी-साहित्य की अपेक्षा पूर्वी साहित्य सत्राश्रितिकाल का अधिक प्राचीन और प्रामाणिक साहित्य है। प्राचीन बंगला के उदाहरणों के लिए सर्वानन्द नामक बंगाली पण्डित द्वारा 'अमरकोश' पर लिखी गई 'टीका सर्वस्व' पुस्तक अवलोकनीय है। चर्यापद (सहजिया-सम्प्रदाय) के सिद्धों द्वारा रचित, में भी प्राचीन बंगला के सूत्र मिलते हैं। मैथिली के प्राचीन रूपों के लिए ज्योतिश्वर ठाकुर का ग्रन्थ चर्यारत्नाकर प्रामाणिक कृति है। इसका रचनाकाल ईसा की १४ वीं शताब्दी का प्रथम पाद है। यह ग्रन्थ आधुनिक भारतीय आर्य-भाषाओं के उदयकाल पर अच्छा प्रकाश डालता है। एक ओर इसकी भाषा प्राचीन बंगला में मिलती है दूसरी ओर अवधी के निकट दिखाई देती है। विद्यापति ठाकुर की 'कीर्तिलता' में भी आधुनिक बोलियों के प्राचीन रूप प्राप्त होते हैं। विशिष्ट रूप से हममें मैथिली, भोजपुरी और अवधी के प्रारम्भिक बीज अन्तर्हित हैं।

उपलब्ध साहित्य से यह सिद्ध हो जाता है कि आधुनिक भाषाओं का उदय क्रमिक-विकास-नियम के द्वारा सम्पन्न हुआ।

भोजपुरी बोली का विकास-संस्कृत-प्राकृत और अपभ्रंश के सोपानों को पार कर आधुनिक भारतीय-भाषाओं का उदय जिस सीमा तक मान्य है, उतना ही मागधी-प्राकृत और अपभ्रंश से भोजपुरी बोली का विकास भी निर्विवाद रूप से माना गया है। भोजपुरी बिहारी-भाषा की तीन बोलियों में से एक है और बिहारी-भाषा की उत्पत्ति बंगला, उडिया तथा असमिया के समान मागधी, प्राकृत और अपभ्रंश से मानी गई है।<sup>1</sup> मध्यकालीन भारतीय आर्य-भाषाओं के द्वितीय काल में प्राकृतों का विकास माना गया है। प्राकृत वैयाकरणों ने साहित्य-व्यवहृत प्राकृतों का विवेचन किया है जिसमें मागधी, शौरसेनी, महाराष्ट्री, पंजाबी, तथा अर्द्ध मागधी की गणना होती है। इनके सम्यक् विवेचन के लिए तत्सम्बन्धी साहित्यिक एवं धार्मिक ग्रन्थों को अध्ययन का योग आवश्यक है। इन प्राकृतों की वास्तविक बोलचाल की भाषा के रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता, यद्यपि उनके विकास का आधार तत्कालीन जन भाषा ही है। साहित्यिक रूप में उत्कृष्ट बनाने के प्रयास में अन्य रूपों को छोड़

1. "Common forms and inflections as well as common habits of Phonetics and syntax show that the dialects of Bengala, as well as Assamese and Oriya on the one hand and the dialects of the Bihari group on the other, must have originated from some early form of I. A. current in the eastern part of Northern India. To this mother-dialect, the name Magadhi has been given."

—S. K. Chattergi : The O. and d. of the B. L., page 21.

कर अनेक रूप संरुद्ध हों में समान नियमबद्ध कर लिये गए, जिनमें बोलचाल की भाषा और साहित्यिक-भाषा में अन्तर आ गया।<sup>1</sup>

प्रियमंस ने सम्पूर्ण प्राकृतों का विभाजन दो रूपों में किया है—पश्चिमी प्राकृत तथा पूर्वी प्राकृत। पश्चिमी प्राकृतों में शौरसेनी प्रधान है और पूर्वी प्राकृतों में मागधी।<sup>2</sup> मागधी सूत्रतः उन भाषों की भाषा थी जिने हार्नली तथा प्रियमंस ने बाहरी भाषों की संज्ञा प्रदान की है। प्रियमंस के अनुसार अत्यन्त प्राचीन काल में मागधी का प्रचार उत्तरी भारत में भी था। कालान्तर में शौरसेनी के प्रभाव के कारण मागधी दक्षिण तथा पूर्व की ओर फैल गई,<sup>3</sup> मागधी यह प्राच्य भाषा बहो जाती है और इसका क्षेत्र मगध प्रदेश था। मागधी प्राकृत के बहुत रूपों की कुछ विशेषताएँ उल्लेखनीय हैं, जिनकी प्राप्ति मागधी-जन्म साधुनिक भाषाओं में होती है—<sup>4</sup> र् का ल् प्रयोग—राजा—स्राजा, पुरुष—पुल्लिसे, समर—समत स् प् के स्थान पर द् का प्रयोग—शुष्व—शुदक, समर—समत इत्यादि।<sup>5</sup> मध्यकालीन भारतीय भाषा-भाषाओं का तृतीय काल अपभ्रंशों का विकास काल है, जिस प्रकार प्रकृतों की देश-भेदानुसार संज्ञाएँ प्राप्त हुईं, उस प्रकार अपभ्रंशों की, परवर्ती संवाकरणों में अनेक देश-भेदक नामों से अभिहित किया।<sup>6</sup> अपभ्रंश के इस प्रकार के देश-भेदक विस्तृत विभाजन के होते हुए भी प्राप्त साहित्य कठिनाई से दो प्रकार की भाषाओं का ही प्रतीत होता है जिन्हे पूर्वी और पश्चिमी अपभ्रंश कह सकते हैं। वैसे देखा जाय तो सम्पूर्ण प्राप्त अपभ्रंश साहित्य एक ही परिनिष्ठित भाषा का है।<sup>7</sup> सुविधा के लिए प्राकृतों की देश-भेदक संज्ञाओं के अनुसार ही उनसे विकसित अपभ्रंशों की संज्ञाएँ नियमित की गईं। किन्तु यहाँ प्रियमंस की इस बात पर ध्यान देना आवश्यक है कि इन देश-भेदक

1. "इन साहित्यिक प्राकृतों की किसी भी रूप में किसी भी युग की वास्तविक जन-भाषा का सच्चा प्रतिनिधि नहीं माना जा सकता। यद्यपि ये उन्हीं जनभाषाओं के बीच एक ऐसा आवरण पड़ा हुआ है जिसका हटाना प्रायः सरल नहीं है। प्रियमंस, भारत का भाषा सर्वेक्षण, पृ० २२७, खण्ड १, भाग १, अनु० उदयनारायण तिवारी।

2. प्रियमंस, वही पृ० २२६।

3. डा० उदयनारायण तिवारी, भोजपुरी भाषा और साहित्य, पृ० १७१।

4. वही, पृ० ४२।

5. सर्व प्रथम नभिसुधु ने उपनागर, आभीर और ग्राम्य तीन भेद बताए थे परन्तु आगे चलकर १७ वीं शताब्दी में माकण्डेय ने २७ भेद गिनाए। संस्कृत आलंकारिक अपभ्रंशों की देश-भेद से अनेक तथ्या अनन्त बताते हैं—

अपभ्रंश तृतीय च तदनन्त नराधिप।

देश भाषा विशेषण तस्यान्तो नैव विद्यते ॥ —विष्णु धर्मोत्तर २/३

6. "हम अधिक से अधिक पूर्वी और पश्चिमी दो अपभ्रंशों की सत्ता मानते हैं जिनमें पश्चिमी अपभ्रंश ही प्रतिमान स्वरूप थी।"

नामवरसिंह : हिन्दी के विकास में अपभ्रंश का योग, पृ० ४६।

संज्ञाओं से जिन अपभ्रंशों का बोध होता है वे साहित्यिक स्तर की हैं और वास्तविक बोलचाल की भाषाओं का प्रतिनिधित्व नहीं करती।<sup>1</sup>

मागधी अपभ्रंश उभी क्षेत्र की भाषा मानी गई, जहाँ मागधी प्राकृत का प्रसार था। कालान्तर में स्वामाबिह विक्रांत क्रम के द्वारा इसी मागधी अपभ्रंश से बिहारी, बंगला, उड़िया एवं असमिया का आविर्भाव हुआ। डा० सुनीति कुमार चटर्जी ने इन मागधी-जन्य भाषाओं की तीन समूहों में विभाजित किया है<sup>2</sup>—

- |                       |                             |
|-----------------------|-----------------------------|
| १—पूर्वी मागध भाषाएँ— | बंगला, उड़िया, असमिया       |
| २—मध्य                | —मैथिली, मगही               |
| ३—पश्चिमी             | —भोजपुरी, नगपुरिया या सदनी। |

भोजपुरी का जातीय सम्बन्ध अन्य मागध भाषाओं से रहते हुए भी उनसे भिन्न कतिपय विशेषताओं का धारण कर लेना महत्वपूर्ण बात है जो उसे सबसे भिन्न से जाती है। ये विशेषताएँ उसे निकटस्थ भाषा अवधी तथा उसके भूल उस अर्थ मागधी से प्राप्त होती रही है।<sup>3</sup>

### अवधी बोली का विकास

अवधी बोली का स्थान पूर्वी-हिन्दी के अन्तर्गत आता है। पूर्वी-हिन्दी की उत्पत्ति अर्थ मागधी अपभ्रंश से मानी जाती है। आज जिस भू-भाग में पूर्वी-हिन्दी

1. "इनमें से प्रत्येक में जो स्थानीय भेद थे, वे स्थानीय बोलियों के नहीं, अपितु वे साहित्यिक अपभ्रंश के भेद थे।"

टिप्पणी (१) "इनका जो विवरण मिलता है उससे यह स्पष्ट हो जाता है कि जिन प्रदेश के नाम पर इनका नाम पड़ा हो, वहाँ की ये बोलचाल की भाषाएँ नहीं थीं। ये अपभ्रंश भाषाएँ उन प्रदेशों में भी मिलती हैं जहाँ की स्थानीय भाषाएँ द्रविड़ थीं।"

प्रियसंन : भारत का भाषा सर्वेक्षण पृ० २३०, खण्ड १, भाग १, अनु० डा० उदयनारायण तिवारी।

"प्राचीन समय की बोलियाँ तथा समय-समय पर उनके परिवर्तनों का पता लगाना तो इस समय बड़ा दुस्साध्य प्रत्युक्त असंभव सा ही है, क्योंकि उक्त बोलियों के रूपों का लिखित प्रमाण नहीं मिल सकता।"

—रत्नाकर कोशोत्सव-स्मारक संग्रहः, पृ० ३७३।

2. Dr. Suniti Kumar Chattergi : The Origine and Development of B. L., p. 92.
3. "Bhojpuria some what stands apart from its sister speaches, having come under the influence of its western neighbour Awa-dhi (Ardh magadhi) from very early times."  
Dr. S. K. Chattergi, The origine and Development of B. L. Page 92.



का प्रसार है प्राचीन युग में वहाँ अर्द्ध-मागधी प्राकृत तथा अर्द्ध-मागधी अपभ्रंश का प्रचलन था। अर्द्ध-मागधी प्राकृत तथा अपभ्रंश की जैन-प्राकृत तथा अपभ्रंश के नाम से भी सम्बोधित किया जाता है, क्योंकि जैन-साहित्य का अधिकांश भाग इसी में है। पूर्वी-हिन्दी की बोलियों में अवधी, बघेली एवं छत्तीसगढ़ी की गणना होती है।<sup>1</sup> इस प्रकार अवधी का मूल स्रोत अर्द्ध-मागधी प्राकृत एवं अपभ्रंश है। डा० बाबूराम सक्सेना का उपयुक्त धारणा से विचित् विरोध है। ये इन बात को नहीं मानते कि अवधी की उत्पत्ति जिस अर्द्ध-मागधी प्राकृत, एवं अपभ्रंश से हुई है, वह जैन अर्द्ध-मागधी, प्राकृत और अपभ्रंश ही थी। उनका विचार है कि जैन-अर्द्ध-मागधी प्राकृत से भी पूर्व प्राचीन अर्द्ध-मागधी या पालि-भाषा प्रचलित थी इसमें अवधी की उत्पत्ति हुई होगी। प्राचीन अर्द्ध-मागधी, का स्वरूप जैन-अर्द्ध-मागधी से भिन्न था और अवधी में जैन-अर्द्ध-मागधी के तत्व प्राप्त नहीं होते हैं, अतः उसका सम्बन्ध प्राचीन अर्द्ध-मागधी से ही समझना चाहिये। उदाहरण देते हुए उन्होंने बताया है कि जब हम अर्द्ध-मागधी से अवधी की तुलना करते हैं तो इनकी कनिष्ठ बोलियों में घटमान-कृदन्तीय रूपों (Imperfect Participle) में इ—तथा पुराघटित-कृदन्तीय (Perfect Participle) के एक वचन के रूपों में-ए-नही मिलता है। इसके सनापदों तथा अनुसर्गों में 'के' को छोड़ कर अन्यत्र-ए-नही मिलता। इसके विपरीत यहाँ कर्त्ता के एक वचन के रूप में जो 'उ' मिलता है वह स्पष्ट रूप से शौरसेनी 'ओ' का रूपान्तर है। जहाँ तक इसमें इकारान्त एकारान्त एवं पदों का सम्बन्ध है, वे पदों की पश्चिमी बोलियों में भी वर्तमान हैं।<sup>2</sup> अतः पूर्वी-हिन्दी का सम्बन्ध जैन-अर्द्ध-मागधी प्राकृत एवं अपभ्रंश से मानना उपयुक्त नहीं है, उसे प्राचीन अर्द्ध-मागधी या पालि से सम्बन्धित मानना चाहिये।

डा० उदयनारायण तिवारी ने डा० सक्सेना के मत को मानने में अनेक कठिनाइयों का उल्लेख किया है। सर्व प्रथम कठिनाई यह है कि पालि एक साहित्यिक भाषा थी उससे अवधी बोली की उत्पत्ति किस प्रकार संभव है। अवधी की उत्पत्ति अवश्य ही किसी बोलचाल की भाषा से हुई होगी। दूसरी कठिनाई यह है कि पालि सम्बन्धी अनुसंधानों के द्वारा स्पष्ट हो गया है कि पालि के व्याकरण का ढाँचा मध्यदेश का है। मध्य-देशीय किसी भी भाषा से पूर्वी-हिन्दी की उत्पत्ति संभव नहीं है। तीसरी कठिनाई यह है कि जब तक प्राचीन अर्द्ध-मागधी का स्वरूप स्पष्ट न हो, तब तक निश्चित घोषणा नहीं की जा सकती कि अवधी की उत्पत्ति प्राचीन अर्द्ध-मागधी से ही हुई है।

बोलचाल की अर्द्ध-मागधी अपभ्रंश के नमूनों का आज सर्वथा अभाव है। ऐसी स्थिति में पूर्वी-हिन्दी की उत्पत्ति के अनुसंधान का एक ही साधन है कि उसकी विभिन्न बोलियों की विशेषताओं का अध्ययन करके बोल-चाल की अर्द्ध-मागधी का आनुमानिक व्याकरण तैयार किया जाय।<sup>3</sup>

1. डा० उदयनारायण तिवारी, हिन्दी भाषा का उद्गम और विकास, पृ० १७६-८०
2. बाबूराम सक्सेना, 'इवोल्यूशन ऑफ अवधी' पृ० ६-८।
3. डा० उदयनारायण तिवारी, 'हिन्दी भाषा का उद्गम और विकास', पृ० २७१-७२।

## भोजपुरी और अवधी बोलियों के क्षेत्र

प्रत्येक बोली एक सीमित क्षेत्र के अन्दर निवास करने वाले व्यक्तियों से सम्बन्धित होती है। राजनीतिक, आर्थिक एवं भौगोलिक कारणों से बोलियों के क्षेत्र की सीमाएँ परिवर्तित होती रहती हैं। अतएव किसी भी भाषा को एक सुनिश्चित सीमा-रेखा के मध्य आबद्ध नहीं किया जा सकता।

बिहार की तीन प्रधान बोलियों—मैथिली, मगही एवं भोजपुरी में भोजपुरी बोली का विशेष महत्त्व है। यद्यपि प्राचीन काल में इसमें उन्नत साहित्य का निर्माण नहीं हुआ, तथापि अन्य प्रादेशिक बोलियों की तुलना में इसका विस्तार एवं प्रसार अधिक है। भोजपुरी भाषा-भाषी व्यक्तियों की संख्या ढाई करोड़ से भी अधिक है। अनेक समृद्ध भाषाएँ ऐसी हैं जिनके बोलने वालों की संख्या इससे कम है।<sup>१</sup>

भोजपुरी बोली के नामकरण के साथ ऐतिहासिक घटनाओं का संबंध है। साहावाद जिले में अक्सर सब डिवीजन में भोजपुरी नाम का एक बड़ा परगना है। इस परगने का भोजपुर नाम पढ़ने का भी एक कारण है। अक्सर सब डिवीजन में ही हमराव के निकट दो-तीन मील उत्तर गंगा के समीप 'नवका भोजपुर' एवं 'पुरनका भोजपुर' नामक दो छोटे-छोटे गाँव हैं। इन्हीं गाँवों के आधार पर भोजपुर परगने का नामकरण हुआ है। भोजपुर परगने तथा उसके आस-पास में बोली जाने वाली भाषा का नाम 'भोजपुरी' है। ऐतिहासिक प्रभावों के आधार पर स्वर्गीय महा-पंडित राहुल सांकृत्यायन ने अपने एक वक्तव्य में बताया था कि मुसलमानों से परास्त होकर मालवा के राजपूत भागते हुए बिहार के उस भाग में पहुँचे और यहाँ के पुराने शासकों को परास्त कर अपना राज्य स्थापित किया। इन्हीं परमार राजपूतों के वंश में भारत के प्रतापी नरपति महाराज भोज की उत्पत्ति हुई थी और उनके नाम पर बसायी गयी बस्ती का नाम भोजपुर रखा गया था। इस भोजपुर के आधार पर ही वहाँ की बोली का नाम भोजपुरी पड़ा।<sup>२</sup> भोजपुरी की भाषा के अर्थ में सर्वप्रथम उल्लेख सन १७८६ में पाया जाता है जो चुनारगढ़ की ओर जाती हुई फिरंगियों की सेना के सिपाहियों की बोली 'भोजपुरिया' के लिए आया है, जिन्होंने अपने को काशी के राजा चेतसिंह को रँयत बतलाया था।<sup>३</sup> इसके पश्चात् सन् १८६८ में जान विम्स ने भोजपुरी की एक बोली की सज्ञा देकर उस पर अपना लेख प्रकाशित कराया। तदनन्तर ग्रिमसन, होर्नले, फ्रेंजर आदि यूरोपीय एवं अनेक भारतीय विद्वानों ने इस भाषा को भोजपुरी नाम से अभिहित किया, जो अब तक प्रख्यात हो चुका है।

भोजपुरी बोली का विस्तार-क्षेत्र अन्य प्रादेशिक बोलियों की अपेक्षा अधिक विद्याल है। भोजपुरी की सीमा का निर्धारण इस प्रकार से किया जा सकता है—पूर्व में गंगा नदी से उत्तर इस भाषा (भोजपुरी) की सीमा मुजफ्फरपुर जिले के पश्चिमी भाग की मैथिली है। फिर इस नदी के दक्षिण में—इसकी सीमा गया और

1. हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास, भाग १६, पृ० ८८।
2. दुर्गाचंकर प्रसाद सिंह, 'भोजपुरी लोकगीतों में कहण रस' से उद्धृत, पृ० ४-५।
3. डॉ० उदयनारायण तिवारी, भोजपुरी भाषा और साहित्य, पृ० ६।

हजारीबाग की मगही से मिल जाती है। वहाँ से यह सीमान्त रेखा दक्षिण पूर्व की ओर हजारीबाग की मगही भाग के उत्तर घूम कर सम्पूर्ण रांची पठार और पलामू एव रांची जिले के अधिकांश भागों में फैल जाती है। दक्षिण की ओर यह मिहभूमि की उड़िया भाषा से परिशीमित होती है। यहाँ में भोजपुरी की सीमा भूतपूर्व त्रमपुर रियासत के मध्य से होकर रांची पठार के सरहद के साथ-साथ दक्षिण की ओर जाती है जहाँ भूतपूर्व सरगुजा और जमपुर स्टेट की छत्तीसगढ़ी भाषा से इसका विभेद होता है। पलामू के पश्चिमी प्रदेश से गुजरने के बाद भोजपुरी भाषा की सीमा उत्तर प्रदेश के मिर्जापुर जिले के दक्षिणी भाग में फैल कर गया तक पहुँचती है। यहाँ यह गंगा के बहाव के साथ-साथ पूर्व की ओर गया पार कर जाती है। इस प्रकार मिर्जापुर जिले के पूर्वी गाणेश प्रदेश में ही इसका प्रचार है। गया पार करके भोजपुरी की सीमा बनारस जिले की पश्चिमी भीमा के साथ-साथ जौनपुर जिले के पूर्वी और आजमगढ़ जिले के पश्चिमी भाग के साथ फैलावाड़ जिले के आर-पार फैल जाती है। टीश सहस्रील में इसका विस्तार गरपू नदी के साथ-साथ पश्चिम का ओर घूमता है और तब उत्तर की ओर हिमालय के मोच की श्रेणियों तक बस्ती जिले को अपने में सम्मिलित कर लेता है। इस विस्तृत भू भाग के अतिरिक्त भोजपुरी तराई की धारू जाति में जो गोरखपुर और चंपारन जिलों में बहती है—मातृ-भाषा के रूप में उपबहुत होती है।<sup>1</sup>

भोजपुरी एक विस्तृत क्षेत्र की भाषा है अतएव इसमें विभिन्नता रहना स्वाभाविक है। इसके प्रधानतः तीन भेद हैं— (१) आदर्श भोजपुरी, (२) पश्चिमी भोजपुरी एव (३) मगपुरिया। आदर्श भोजपुरी भोजपुर क्षेत्र के आ-पास चारों ओर बोली जाती है, इसीलिये इसका नाम 'आदर्श' पड़ा है। इसका विस्तार एक वृहत् भू-भाग में है अतः सुविधा के लिए इसके दो भेद कर दिये गए हैं—उत्तरी आदर्श भोजपुरी और दक्षिणी आदर्श भोजपुरी। उत्तरी भोजपुरी गोरखपुर, बस्ती एवं सारन जिलों में बोली जाती है। दक्षिणी भोजपुरी भोजपुर गव. के आस-पास शाहाबाद, बलिया, गाजीपुर आदि दक्षिणी जिलों में बोली जाती है। उत्तरी और दक्षिणी भोजपुरी के स्वरूप में कहीं-कहीं अन्तर लक्षित होता है। इसमें सबसे प्रधान एव स्पष्ट पार्थक्य यह है कि उत्तरी जिलों की भोजपुरी में सहायक क्रिया में 'ट' का प्रयोग होता है और दक्षिणी जिलों में 'ड' का प्रयोग किया जाता है। उदाहरणार्थ—'कहाँ जात आटे' और 'कहाँ जात बाड़े'।

पश्चिमी भोजपुरी फैलावाड़, जौनपुर, आजमगढ़, बनारस और गाजीपुर के पश्चिमी भाग तथा मिर्जापुर जिले के मध्यभाग में बोली जाती है।<sup>2</sup> पश्चिमी भोजपुरी इ डो-आर्यन भाषा परिवार के पूर्वी समुदाय की सबसे पश्चिमी सीमान्त बोली है जो अवधी आदि से कुछ समानता रखती है।<sup>3</sup>

1. सेंस आफ इण्डिया, पेपर न० १, १९५४, पृ० ३८,
2. डा० कृष्णदेव उपाध्याय, भोजपुरी लोक-साहित्य का अध्ययन, पृ० ३१।
3. Western Bhojpuri is, in fact the most western out post of the eastern group of the Indo-Aryan family of languages and

—लैंग्वेज, १९५१ सेंस।

नागपुरिया भोजपुरी की ही एक बोली है जो छोटा नागपुर में बोली जाती है। इस पर छत्तीसगढ़ी का प्रभाव अधिक पड़ा है। नागपुरिया को 'सदान' या 'सद्री' भी कहते हैं। मुंडा लोग उसे 'दिबकु काजी' कहते हैं।

भोजपुरी की दो उपबोलियाँ भी हैं—मधेसी और थारू। मधेसी शब्द 'मध्य-देश' से निकला है। यह बोली सिरहुत की मैथिली बोली और गोरखपुर की भोजपुरी के बीच वाले स्थानों में बोली जाती है, अतः इसका नाम 'मधेसी' (दोनों प्रदेशों के मध्य बोली जाने वाली) पड़ गया है। यह चम्पारन जिले में बोली जाती है। इसकी लिपि कैथी है। नेपाल की तराई में बसने वाली थारू जाति के लोगों को अपनी कोई बोली नहीं है। प्रायः उन्होंने अपने आर्य पड़ोसियों की भाषा को पूर्ण रूप से अपना लिया है। यह थारू जाति बहराइच से चम्पारन जिले तक पायी जाती है और भोजपुरी के ही विकृत रूप को बोलती है। यह विशेष बात है कि गोंडा और बहराइच के थारू लोग भोजपुरी बोलते हैं, जबकि वहाँ की भाषा पूर्वी हिन्दी है।<sup>1</sup>

इस प्रकार भोजपुरी अपनी तीन प्रधान बोलियों एवं दो उप बोलियों में विभक्त होकर ५० हजार वर्ग मीत्र में फैली हुई है और २ करोड़ से भी अधिक व्यक्तियों की भाषा है।

अवधी बोली का क्षेत्र भोजपुरी को छोड़कर अन्य समस्त बोलियों की तुलना में अधिक विस्तृत है। अवधी बोली को बोलने वालों की संख्या लगभग ढाई करोड़ है और इसका विस्तार साढ़े पैंतीस हजार वर्ग मील में है।<sup>2</sup>

प्राचीन काल में कोसल की राजधानी साकेत थी। कोई उससे युद्ध करके पार नहीं पा सकता था, इसलिए 'देवानां पूरयोध्या' के अनुसार साकेत का विशेषण भी अयोध्या था। आगे चल कर यह नाम प्रमुख बन गया और साकेत का अयोध्या ने ले लिया। युद्ध से कुछ समय पहले कोसल की राजधानी साकेत से आबस्ती चली आई। राजा प्रसेनजित के शासन में कोसल पूर्ण रूप से सुरक्षित रहा, परन्तु आगे चल कर संभवतः अजातशत्रु अथवा उसके किसी उत्तराधिकारी द्वारा हड़प लिया गया। इसी समय प्रदेशपाल या रट्टिक की राजधानी साकेत हो गयी। फिर भी आबस्ती का महत्त्व बना रहा और प्रायः एक हजार वर्ष तक यह एक बड़ी भुक्ति (प्रदेश) के नाम से प्रसिद्ध रही। अयोध्या इस आबस्ती भुक्ति की राजधानी के रूप में थी। प्राकृत एवं अपभ्रंश काल में इसका उच्चारण 'अउधा' या 'अउहा' हो गया। तुर्कों के समय में यह अउध या अवध था। उनका बली सारे तुर्क काल तक अउध में ही रहता था।<sup>3</sup> इस प्रकार अउध या अवध से अवधी भाषा का नामकरण हुआ।

अवधी बोली की सीमाओं का निर्धारण इस प्रकार किया गया है—इस बोली के पश्चिम में पश्चिमी हिन्दी की दो बोलियों—बुन्देली एवं कन्नौजी हैं और

possesses some of the features of its cousins to its west.

—L. S. I., Vol. 5, P. 248.

1. डा० कृष्णदेव उपाध्याय, भोजपुरी लोक साहित्य का अध्ययन, पृ०. ३५।
2. हिन्दी साहित्य का वृहत् इतिहास, भाग १६, पृ० १८०।
3. वही, पृ० १८१।

पूर्व में भोजपुरी बोली का क्षेत्र है। अवधी भाषा क्षेत्र के उत्तर में त्रिपालय (नेपाल) है और दक्षिण में बघेली बोली का क्षेत्र है। बघेली और छत्तीसगढ़ी वस्तुतः अवधी से ही सम्बद्ध भाषाएँ हैं, तथापि उन्हें पृथक् रखा जाता है।

अवधी बोली के क्षेत्र के अन्तर्गत हरदोई का अधिकांश भाग, फतेहपुर, इलाहाबाद का पूरा जिला, कानपुर के अम्बरपुर एवं डेरापुर तहसीलों को छोड़ कर पूरा जिला, धुनार एवं ठुड़ी तहसीलों को छोड़ कर मिर्जापुर का मारा जिला, केराकल तहसील को छोड़ कर जौनपुर का सम्पूर्ण जिला एवं वस्ती की हरया तहसील सम्मिलित हैं।<sup>1</sup>

पश्चिम में पश्चिमी हिन्दी की बन्नीजी बोली की सीमा खीरी जिला स्थित गोलागोकर्णनाथ से आरम्भ हो जाती है। यदि एक सीधी रेखा गोलागोकर्णनाथ से सीतापुर जिले के नेरी स्थान तक खींची जाय तो यह कन्नौजी और अवधी की सीमा होगी। नेरी से गोमती नदी अवधी की दक्षिणी-पश्चिमी सीमा बनाती हुई उड़ स्थान तक चली जाती है जहाँ हरदोई जिले को लखनऊ से पृथक् करती है। यहाँ से दक्षिण पश्चिम की ओर लखनऊ, हरदोई तथा उन्नाव जिलों की सीमा से होती हुई एक रेखा बढ़ती तक खींची जा सकती है, जहाँ उन्नाव की सीमा समाप्त हो जाती है।<sup>2</sup> कानपुर का कुछ हिस्सा पश्चिमी हिन्दी से प्रभावित होने के कारण अवधी के क्षेत्र से बाहर हटा जाता है। परन्तु रोप भाग अवधी क्षेत्र के अन्तर्गत समाविष्ट है।

अवधी बोली के तीन प्रकार माने जाते हैं—(१) पश्चिमी (२) केन्द्रीय अवधी और (३) पूर्वी अवधी। पश्चिमी अवधी खीरी (लखीमपुर), सीतापुर, लखनऊ, उन्नाव तथा फतेहपुर में बोली जानी है। केन्द्रीय अवधी बहराइच, बाराबंकी तथा रायबरेली की बोली को कहते हैं और पूर्वी अवधी के क्षेत्र के अन्तर्गत गोंडा, फाँवाबाद, सुल्तानपुर, इलाहाबाद, जौनपुर तथा मिर्जापुर आते हैं।

अवधी बोली का कुछ ऐसी बोलियों से घनिष्ठ सम्बन्ध है जो भाषा-सम्बन्धी विशेषताओं की दृष्टि से कोई अन्तर नहीं रखती परन्तु उन्हें पृथक् माना गया है। बघेली और अवधी में नाम मात्र का अन्तर है। इसी प्रकार बाँदा जिले का 'महोरा' और 'तिरहार', बोली में अवधी के तत्त्व प्रवेशकृत अधिक पाए जाते हैं। मध्य प्रदेश में स्थित प्राचीन गढ़ा मण्डला राज्य की मण्डलाहा या गोंडवानी बोली में बघेली के तत्त्व अधिकता से विद्यमान हैं,<sup>3</sup> बघेली तथा अवधी में कोई तात्त्विक अन्तर न होने के कारण यह एक प्रकार से अवधी के भी निकट आ जाती है।

भोजपुरी और अवधी बोलियों पर तुलनात्मक दृष्टिपात करने पर ज्ञात होता है कि भोजपुरी बोली का क्षेत्रफल अवधी की अपेक्षा अधिक है। इसको बोलने वालों की संख्या भी अपेक्षाकृत अधिक है, परन्तु भोजपुरी को पृथक् करके हिन्दी की अन्य बोलियों से तुलना करने पर अवधी का विस्तार अधिक व्यापक सिद्ध होता है। इस प्रकार भोजपुरी और अवधी बोलियों को हिन्दी की अन्य बोलियों की अपेक्षा अधिक महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त है।

1. हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास, भाग १६, पृ० १७६।
2. डॉ० उदयनारायण तिवारी, हिन्दी भाषा का उद्गम और विकास, पृ० २६७।
3. बही पृ० २७४।

द्वितीय अध्याय

## लोकसाहित्य की विवृति

- 'लोक' शब्द की व्युत्पत्ति और व्याख्या
- लोक और लोकवाक्ता की व्यापकता
- लोकसाहित्य का वर्गीकरण और विस्तार
- लोकसाहित्य की विशेषताएँ तथा महत्त्व
- लोकसाहित्य और साहित्य का भेदाभेद



## २ | लोकसाहित्य की विवृति

### 'लोक' शब्द की व्युत्पत्ति और व्याख्या

मनुष्य अपनी वैयक्तिक भूमिका का विसर्जन कर जब समाज-रचना में प्रवृत्त हुआ तो निश्चय ही उसने अपनी स्वर वृत्तियों को नियन्त्रित कर अपने दिनानुदिन के आचरण में कतिपय सीमार्यों भी स्वीकार की। प्रश्न उठना है कि ऐसा उमने क्यों किया। हमारा विचार है कि व्यक्ति के वियर्जन एवं समाज के सर्जन के मूल में मनुष्य की समष्टिगत कल्याण कामना ही उसका मुख्य कारण थी तथा आज जब हमारा यह समसामायिक समाज अपने विकास की चरम अवधि को छूना चाहता है तो यह मान लेने में कोई विकल्प बाधक नहीं कि सामूहिक चेतना तथा लोक-मंगल में मनुष्य की निष्ठा अधिकाधिक उत्कट हो गई है। लोक भावना के उदगम पर यदि हम विचार करें तो हमें वेदों में विदोषनः ऋग्वेद में इस शब्द और भाव की उपलब्धि ही जायगी। ऋग्वेद में लोक शब्द का प्रयोग स्थान और भुवन के अर्थ में प्राप्त होता है।<sup>1</sup> ऐतरेयोपनिषद में परमेश्वर द्वारा समस्त लोकों के सृजन का उल्लेख है। यहाँ भी लोक शब्द का प्रयोग भुवन के अर्थ में हुआ है। परमेश्वर ने अम्भ, मरीचि, मर और जल—इन लोकों की रचना की। अम्भ के अन्तर्गत स्वर्ग लोक से अपर महः जनः तपः सत्य और उनका आधार छुलोक हैं। मरीचि के अन्तर्गत सूर्य, चन्द्र, तारागण आदि लोक आते हैं। मर से मरुय लोक या पृथ्वी लोक का बोध होता है तथा पृथ्वी के नीचे के पाताल आदि लोक आप वहे गये हैं।<sup>2</sup>

भारत में आर्यों के आगमन के उपरान्त आर्य एवं आर्यतर जातियों के मध्य 'वेद' और 'वेदेतर' स्थिति का आविर्भाव हुआ। उन दशा में लोक शब्द का प्रयोग 'वेदेतर' अथवा 'शास्त्रेतर' के लिये होने लगा। यहाँ 'लोक' शब्द वेद-विरोधी अर्थ का सूचक है। किन्तु आगे चल कर 'लोक' शब्द वेदेतर संस्कृति की संकुचित सीमा

1. ताभ्यां आसीदत्तंरिकां शोणो धोः समधर्तत।

पद्भ्यां भूमिर्द्विषः श्रोत्रातया लोका अकल्पयन्। ऋग्वेद १०।६०।१४

2. स इमाल्लोकान सृजन। अम्भो मरीचिर्मर मापो ज्योऽम्भः परेण दिव द्योः प्रति-  
ष्ठात्तरिक्तं मरीचयः पृथ्वी मरो मा अधस्तातामापः। १।१।२



तोड़ कर ऊँचा उठ गया। वेद के तुल्य ही यह शब्द अपने स्वतन्त्र अस्तित्व का अधिकारी हो गया। गीता में 'अतोऽस्ति लोके वेद च प्रथितः पुण्योत्तमः'।<sup>१</sup> के रूप में लोक शास्त्र तथा लौकिक नियमाचारों का महत्व स्थापित हो गया। सन्न्यास अशोक के शिलालेखों में 'लोक' शब्द का प्रयोग समस्त प्रजाजनो के लिये हुआ है।<sup>२</sup> बौद्ध धर्म के विकास के साथ मानव भावना का महत्व बढ़ने लगा और लोक शब्द मानवीय उत्कृष्टताओं का बोधक बन गया। प्राकृत एवं अपभ्रंश में प्रयुक्त 'लोक जता' (लोक यात्रा) एवं 'लोकप्पकाय' (लोक प्रवाद) शब्द भी लौकिक आचारों का महत्त्व प्रकट करते हैं। हिन्दी में तुलसीदास जी ने लोक और वेद की भेदात्मक स्थिति स्पष्ट की है।<sup>३</sup>

वेदों में विराट पुरुष की कल्पना है जिसमें सामाजिकता का स्वरूप भी वर्णित हुआ है। यह पुरुष सहस्र मुख-नेत्र-पाद से युक्त है। ब्राह्मण इसका मुख, दायिण भुजा, वक्ष्य उदर तथा शूद्र चरण है।

इस विराट-पुरुष रूप ईश्वर में लोक के ही विराट स्वरूप की सन्निहित है। लोक-भावना के उत्कर्ष से वेद और वेदेतर संस्कृति की भेदात्मक स्थिति समाप्त हो गई और दोनों के समन्वय से विशद सांस्कृतिक चेतना प्रोद्भासित हुई। जैमिनीय उपनिषद् ब्राह्मण में इसी व्यापक भाव राशि की अभिव्यक्ति हुई है।<sup>४</sup>

यह लोक अनेक रूपों में परिव्याप्त है। अखिल संसार के समस्त मानव-समूहों, मानवीय निया-कलापो तथा विचार परम्पराओं के रूप में लोक की अवस्थिति है। देश-काल की सीमाओं से सर्वथा अनवरुद्ध यह सामाजिक विकास की एक प्रगति-शील चेतना है।

"लोक हमारे जीवन का महासमुद्र है, उसमें भूत, भविष्य, वर्तमान सभी कुछ संचित रहता है। लोक राष्ट्र का अमर स्वरूप है, लोक कृत्स्न ज्ञान और सम्पूर्ण अध्ययन में सब शास्त्रों का पर्यवसान है। अर्वाचीन मानव के लिये लोक सर्वोच्च प्रजापति है। लोक, लोक की धात्री सर्वभूत माता पृथिवी, और लोक व्यक्त रूप मानव—यही हमारे नये जीवन का अध्यात्म-शास्त्र है। इनका कल्याण हमारी मुक्ति

1. गीता अध्याय १५, श्लोक १८।

2. कतव्य भलेहि मे सर्वं लोक हितं—अशोक की धर्मनिर्णय

3. (अ) 'लोक कि वेद बढेरी।' (प्रधान शिलालेख) पहला खंड ६२

(ब) सो जानव सत्संग प्रमाऊ। —विनय पत्रिका, पद १७२ (गीता प्रेत)

4. "बहु ध्याहितो वा अयं बहुतो लोकः। —रामचरितमानस, बालकाण्ड।

क एतद् अत्य पुनरीहतो अयत् ॥" पं० उ० बा० १।२८

—रामचरितमानस, बालकाण्ड।

का द्वार और निर्वाण का नवीन रूप है। लोक, पृथिवी, मानव—इसी त्रिलोकी में जीवन का पर्याप्ततम रूप है।<sup>1</sup>

कतिपय विद्वानों के मतानुसार 'लोक' शब्द संस्कृत के 'लोकदशने' धातु में 'घञ्' प्रत्यय लगाने से निष्पन्न हुआ है। इस धातु का अर्थ है—'देखना'। लट्-लकार के अन्य पुरुष एक वचन में इसका रूप होता है—'लोकते'। अतः लोक का अर्थ हुआ—देखने वाला। वह समस्त जन-समुदाय जो इस क्रिया को करता है, 'लोक' के अन्तर्गत समाविष्ट है।

लोक की व्यापक भावसत्ता को ग्राम या नगर की संकुचित सीमा में बद्ध नहीं किया जा सकता। इस सम्बन्ध में डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी का कथन है कि लोक शब्द का अर्थ 'जानपद' या 'ग्राम्य' नहीं है, बल्कि नगरों और ग्रामों में फैली समस्त जनता है जिसे व्यावहारिक ज्ञान का आधार पोषियाँ नहीं हैं। नगर में परिष्कृत, रचि-मम्पन्न तथा सुसंस्कृत समझे जाने वाले लोगों की अपेक्षा अधिक सरल और अकृत्रिम जीवन के अभ्यासी होते हैं तथा परिष्कृत रचि-मम्पन्न व्यक्तियों की विनाशिता और सुकुमारता को जीवित रखने वाली आवश्यक वस्तुएँ उत्पन्न करते हैं।<sup>2</sup>

लोक का अभिव्यक्त स्वरूप वह सामान्य जन-समूह है जो अपनी नैसर्गिक प्रकृति के सौन्दर्य की दिश्य ज्योति में कल्याणमयी संस्कृति का निर्माण करता है। डा० कुञ्जबिहारी दास ने लोक की सुन्दर ध्याय्या करते हुए लिखा है—लोक-गीत उन लोगों के जीवन की अनायास प्रवाहारमक अभिव्यक्ति है जो सुसंस्कृत तथा सुमध्य प्रभावों से परे रह कर कम या अधिक रूप में आदिम अवस्था में निवास करते हैं।<sup>3</sup>

इस प्रकार लोक का अर्थ सरल स्वभाविक मानव समाज है, जिसकी भावनाओं, विचारों, परम्पराओं, क्रियाओं एवं मान्यताओं में वास्तविक कल्याण के तत्व विद्यमान रहते हैं। इसीको हम लोक-संस्कृति भी कह सकते हैं।

### फॉक-लोर और लोकवार्ता की व्यापकता

आज के विज्ञान प्रधान युग में प्रत्येक वस्तु के निरीक्षण की विधि वैज्ञानिक हो गई है। मनुष्य का प्रगतिशील, मस्तिष्क जगत् के प्रत्येक व्यापार का अपनी वैज्ञानिक पद्धति से मूल्यांकन करना चाहता है। परिणामतः ज्ञान की विपुल राशि को गुण प्रकृति के अनुसार श्रेणीबद्ध करने की आवश्यकता हो गई। भाषा-विज्ञान, समाज-विज्ञान, नृविज्ञान आदि विषयों की भाँति, लोक-वार्ता भी एक विज्ञान का रूप प्राप्त

1. सम्मेलन पत्रिका (लोक संस्कृति विशेषांक) में डा० वामुदेवशरण अग्रवाल का 'लोक का प्रत्यक्ष-दर्शन' शीर्षक निबन्ध, पृ० ६५।
2. डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी, 'जनपद' वर्ष १, अंक १, पृ० ६५।
3. "The people that live in more or less primitive conditions outside the sphere of sophisticated influences."  
—"A Study of orissan Folklore", by Dr. Kunj Behari Dass.

कर रहा है। यद्यपि भारत में लोक और वार्ता दोनों ही शब्द अति प्राचीन हैं, परन्तु दोनों का शास्त्रीय अर्थ में प्रयोग अत्याधुनिक है और इसके सर्वप्रथम प्रयोक्ताओं में श्री कृष्णानन्द गुप्त तथा डा० वासुदेवशरण अग्रवाल का नाम लिया जाता है। लोक-वार्ता शब्द अंग्रेजी के 'फोक लोर' (Folk Lore) शब्द का पर्यायवाची है।

'फोक' (Folk) शब्द की उत्पत्ति एंग्लो-सैक्सन शब्द Fore से हुई है। जर्मनी में यह Volk के रूप में प्रचलित है। 'फोक' शब्द के संकुचित और व्यापक—दोनों अर्थ उपलब्ध होते हैं। संकुचित अर्थ में फोक शब्द से असंस्कृत और मूढ़ समाज का बोध होता है तथा व्यापक अर्थ में इसका प्रयोग सुसंस्कृत राष्ट्र के सभी लोगों के लिए होता है। इस 'फोक' शब्द के लिए हिन्दी में लोक, जन और ग्राम—तीनों शब्दों का प्रयोग हुआ है, किन्तु लोक शब्द को ही उपयुक्त महत्व प्राप्त है: जन और ग्राम शब्दों का प्रयोग त्रिविध संकुचित अर्थ में होता है, जबकि लोक शब्द अपने अर्थ में अपेक्षाकृत अधिक व्यापक है। 'लोर' (Lore) शब्द की उत्पत्ति एंग्लो-सैक्सन शब्द Larc से हुई है जिसका अर्थ है—वह जो सीखा जाय। अतः 'फोक लोर' का शाब्दिक अर्थ हुआ 'सुसंस्कृत लोगों का ज्ञान'। पाश्चात्य विद्वानों के अनुसार सामाजिक वर्गीकरण की कल्पना दो रूपों में हुई है—उच्च वर्ग और निम्न वर्ग। निम्न वर्ग के व्यक्तियों से सम्बन्धित ममत्त विचारों एवं व्यापारों को 'फोक लोर' शब्द के भाव में व्यक्त किया गया।

सामान्य जन-समुदाय के जीवन में प्रविष्ट होकर उसके एक-एक अंश के अध्ययन की प्रणाली का सूत्र-पात सर्व प्रथम यूरोप में हुआ। अध्ययनकर्त्ताओं में 'जान ओब्र' अग्रगण्य हैं, जिन्होंने सन् १७६१ ई० में 'रोमैन्स आव जेंटिलिज्म एण्ड जुहाइज्म नामक पुस्तक की रचना की थी। उनके पदचात् सन् १८७० ई० में जे० ब्रॉड ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक 'आइजिब्रेशन आन पापुलर ऐटिविटीज' की प्रकाशित किया। उग्रीनकी शताब्दी के पूर्वार्द्ध तक जन-जीवन से अनुप्राणित इस साहित्य को 'पापुलर ऐटिविटीज' के नाम से अभिहित किया जाता था। सन् १८४६ ई० में इंग्लैण्ड के प्रख्यात पुरातत्व वेत्ता विलियम जे० टामस ने 'पापुलर ऐटिविटीज' के स्थान पर 'फोक लोर' शब्द का नवीन प्रयोग किया।<sup>१</sup> आगे चलकर अपूर्व लोकप्रियता प्राप्त करके यह शब्द स्थायी रूप से प्रयुक्त होने लगा।

हिन्दी में 'फोक लोर' के पर्यायवाचक 'लोक-वार्ता' शब्द के अतिरिक्त कतिपय अन्य नवीन सजाओ का आविर्भाव भी हुआ है। डा० कृष्णदेव उपाध्याय ने 'लोक-वार्ता' शब्द को अवाचक तथा अव्याप्ति दोषों से ग्रसित होने के कारण 'फोक लोर' के पर्यायवाची अर्थ में रचना आवीकार किया है। उनके अनुसार 'लोक वार्ता' की अपेक्षा 'लोक सङ्कृति' शब्द अधिक उपयुक्त एवं समीचीन है। डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी भी 'फोक लोर' के अर्थ में 'लोक सङ्कृति' शब्द के पक्ष में हैं।<sup>२</sup> डा० मध्वेद ने 'लोक-मिव्यक्ति' और 'लोक उत्त्व'—दो शब्द प्रस्तुत किये हैं, किन्तु इनमें सही

१ मेरिया लोक इतिहासरी आव फोक लोर, भाग १, पृ० ४०३।

२ हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास १६ वां भाग, प्रस्तावना पृ० ११। अन्वयक राष्ट्र साहित्ययतन।

अर्थ की ध्वजना होने के कारण इनको 'फोकलोर' के समकक्ष रखना उपयुक्त नहीं है। 'लोकसाहित्य' केवल लोक कला और साहित्य का बोधक है और लोक-तत्व 'फोक ऐलिमेण्ट' के लिये प्रयुक्त होना चाहिये।<sup>1</sup>

डा० मुनीतिकुमार चटर्जी ने 'लोकयान' शब्द के पक्ष में मत व्यक्त करते हुए उसे 'पी. ए. लोर' का समानार्थी बताया है।<sup>2</sup> श्री मोलानाथ तिवारी ने 'लोकयान' शब्द में लोक-जीवन की विकासशीलता का निरूपण करते हुए उसे सर्वथा 'फोकलोर' के उपयुक्त बताया है। 'लोकयान' से सहमत होते हुए भी व्यक्तिगत रूप से उन्होंने 'लोकयान' शब्द का सुभाव दिया है। इसी प्रसंग में उन्होंने लोक-शास्त्र, लोक-विज्ञान, लोक-ज्ञान, लोक-परम्परा, लोक-प्रतिभा, लोक-प्रवाह, लोक-पथ, लोक-विधान तथा लोक-संग्रह आदि शब्दों की चर्चा भी की है, किन्तु अपेक्षित भाव के अभाव में उन्हें खोकार नहीं किया।<sup>3</sup> सन् १९३० ई० में श्री म० म० पोतदार ने मराठी में 'लोकविप' शब्द का प्रस्ताव रखा था।<sup>4</sup> किन्तु उसका प्रसार नहीं हो सका। यद्यपि 'फोक' के लिये 'लोक' शब्द के ग्रहण के समान 'लोर' के पर्यायवाची हिन्दी शब्द के ग्रहण के लिये विद्वानों में मतभेद नहीं है और निरय नवीन शब्दों की उद्भावना की जा रही है, तथापि भाषा-शास्त्र की दृष्टि से रूढ़ प्रयोगों द्वारा विशिष्ट अर्थ एवं महत्व प्राप्त कर लेने के कारण लोक वार्ता को फोकलोर की समानार्थक महत्ता प्राप्त हो गई तथा हिन्दी में उसका प्रयोग स्वीकृत हो गया है। अतः 'फोकलोर' के असीम अर्थ की ध्वजना के लिये 'लोकवार्ता' शब्द का प्रयोग ही उपयुक्त है।<sup>5</sup>

लोक-जीवन की दृष्टि में लोकवार्ता-शास्त्र के तत्त्व संघटित होते हैं। सामान्य जन-समाज में व्याप्त समस्त विचार, आदर्श, मनोभाव, विश्वास, परम्परायें, राग-द्वेष, रहन-सहन, रीति-रिवाज, अनुष्ठान, क्रियाओं आदि का समन्वित अध्ययन लोकवार्ता-शास्त्र का उद्देश्य है। लोक-जीवन की सतत प्रवहमान सरिता की लहर-लहर में लोक वार्ता के तत्व उद्भूत होते हैं। अनादि काल से अनवरत गति में, लोक जीवन की यह विराट स्वरूपिणी तरंगिणी अनन्त की ओर प्रवाहित होती हुई अपनी सर्वकालीन, सार्वदेशीय और सर्व सम्मत प्रतिष्ठा को प्रमाणित करती आ रही है। युग-ध्यायी परिवर्तन-विवर्तन, हर्ष-विषाद, उत्थान-पतन और जीवन-मरण के इतिहास को समेटे प्राचीनता में नवीनता का सृजन करता हुआ लोकवार्ता का प्रत्येक चरण अपने चेतन अस्तित्व का आमान देता है।

1. डा० मोलानाथ तिवारी, सम्मेलन पत्रिका लोकसंस्कृति अंक, मं० २०१०, पृ० ४३६।
2. राजस्थानी कहावतें, भाग पहला, २००६, कलकत्ता, भूमिका पृ० २१।
3. सम्मेलन पत्रिका, (लोक-संस्कृति अंक) में श्री मोलानाथ तिवारी का 'लोकयान और लोक साहित्य' शीर्षक निबन्ध, पृ० ४३७।
4. डा० श्याम परमार, भारतीय लोक साहित्य पृ० १४।
5. वही, पृ० १५ तथा श्री सत्यव्रत अवस्थी, लोक साहित्य की भूमिका, पृ० ५।

ओटविन ने इसी चेतना की ओर इंगित करते हुए कहा है कि लोक गानों अत्यधिक दूर और अरुण प्राचीन जैसी कोई बातें नहीं हैं। यह तो हमारे बीच गल्प और सजीव है।<sup>1</sup> आगे उसके स्वरूप का उल्लेख करते हुए वे कहते हैं कि लोक गानों के अन्तर्गत अनीत की वर्तमान में कुछ कहना है तथा अपुन्यवस्था समाज की उस समाज से उल्लेख करना है जो स्वयं अपना अध्ययन करना चाहता है और त्रिगुण सम्बन्ध हमारे मौखिक तथा लोकसाहित्यिक सम्पत्ति की मूल बनावटों के प्रारम्भिक रूपों और इतिहास के एक अंग के प्रकाश में है।<sup>2</sup>

लोकगीतों-शास्त्र मानव-हृदय की सूक्ष्मातिमूर्त भावनाओं, मनोरम अभिव्यक्तियों एवं विविध प्रिया-प्रियाओं के सम्बन्धित सामग्री प्रस्तुत करता है। लोक गानों के सम्बन्ध में अनेक मनीषियों ने अपने-अपने ढंग में विचार किया है। लेनिन ने लोक गानों की जनता की आशाओं और आत्मशक्ति के सम्बन्धित माना है।<sup>3</sup> हिन्दू महात्मा गांधी ने लोक गानों को सुन होना हुई, किन्तु जीवित सामग्री से सर्वोच्च माना है।<sup>4</sup> डा० सत्यव्रत सिन्हा ने पाश्चात्य विद्वानों की परिभाषाओं को उद्धृत करते हुए किसी निश्चित परिभाषा के अभाव का उल्लेख किया है, जिसका कारण उन्होंने नृत्य-शास्त्रियों और लोक गानों-शास्त्रियों का संपर्क बनाया है।<sup>5</sup> पाश्चात्य विद्वानों के भिन्न-भिन्न मतों का सांस्कृतिक बियेबल करने से मशाल

1 "Folklore is not something far away and long ago, but real and living among us"

—Introduction of American Folklore, P. 15.

2 'Here the past has something to say to the present and bookless world to a world that likes to read about itself, concerning our basic oral and democratic culture as the root of arts and as a side-light on history'

—Ibid.

3. "Folklore is material about the hopes and yearning of the people"

—सत्यव्रत अवस्थी, लोक साहित्य की भूमिका, पृ० १०।

4. "Folklore is the literature of the people, but it belongs to an order of things that is passing away if it has not already done so."

—वही।

5. डा० सत्यव्रत सिन्हा, हिन्दुस्तानी पत्रिका, भाग २०, अंक २, अक्टूबर-नूत, १९५६ में 'लोक गानों' शीर्षक निबन्ध।

पाश्चात्य विद्वानों द्वारा निरूपित विभिन्न परिभाषाएँ इस प्रकार हैं—

(1) "Folklore is composed of literary aspects of culture."

(2) "That art form.....which utilize spoken language as its medium."

होता है कि सभी ने अपनी परिभाषाओं में लोक वार्ता के अन्तर्गत साहित्य, मौखिक आधार, मोन्दर्यात्मकता, अमूर्त इतिहास, अनुभव जन्य संस्कृति; परम्परा तथा अति जीवन को अन्तर्भूत किया है। प्रसिद्ध लोक वार्ता शास्त्री सेमुअल पी० वेयार्ड ने धारणाओ (प्राइडियाज अथवा नोशन) के आधार पर लोक वार्ता के अन्तर्गत समा-विष्ट सामग्री को विभाजित किया है। उनके अनुसार प्रह्लाड, जीव की उत्पत्ति, प्रकृति और नियमन सम्बन्धी धारणायें, देवी तथा अपौरुषेय (मुपर नेचुरल) शक्तियों का मनुष्य में सम्बन्ध आदि को धारणायें, जाति के बौद्धिक विकास और उसके मूल स्रोत के सम्बन्ध की धारणायें, पराक्रम, सौन्दर्य सामाजिक व्यवहार सम्बन्धी सपस्त स्वच्छ एवं भद्दी धारणायें ही लोक वार्ता है।<sup>1</sup> डा० सरपन्नत सिन्हा ने भी लोक वार्ता का मूल अर्थ 'धारणा' माना है।<sup>2</sup> डा० वासुदेव धरण अग्रवाल ने लोक वार्ता को स्पष्ट करते हुए उसके विस्तार का भी उल्लेख किया है।<sup>3</sup>

व्यापक क्षेत्र से सम्बद्ध होने के कारण लोक वार्ता की सीमाओं का स्पष्ट निरूपण तथा उसमें अन्तर्निहित विषय वस्तुओं का समुचित उल्लेख कठिन-प्राय है। सोफिया बर्न के मतानुसार लोक वार्ता ने अपने को एक जाति-बोधक पारिभाषिक शब्द के रूप में प्रतिष्ठित कर लिया है जिसके अन्तर्गत पिछड़ी जातियों में प्रचलित या उन्नत जातियों के असम्य वर्गों में अवशिष्ट विश्वास, रीति-रिवाज, कहानियाँ, जाति और कहावतें आदि आते हैं।<sup>4</sup>

(iii) "The least tangible expression of aesthetic aspects of culture."

—Herskovits.

(iv) "Folklore aimed to reconstitute the spiritual history of mankind."

—Krepppe.

(v) "Folklore is the traditional part of the culture." —R. S. Boggs.

(vi) "Tradition is the touch stone of folklore." —S. Thompson.

(vii) "Folklore is the science of survivals." —Carlos Vega.

1. सेमुअल पी० वेयार्ड, दी मॅटेरियल्स आव फोकलोर, पृ० ८।

2. "लोक-वार्ता लोक जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में परिव्याप्त मूलगत धारणाओं का अध्ययन करने वाला शास्त्र है।"

हिन्दुस्तानी, भाग २०, अंक २, अप्रैल-जून १९५९ में 'लोक वार्ता' शीर्षक निबन्ध।

3. "लोक-वार्ता एक जीवित शास्त्र है—लोक का जितना जीवन है, उतना ही लोक-वार्ता का विस्तार है। लोक में बसने वाला जन, जन की भूमि और मौखिक जीवन तथा तीसरे स्थान में उस जन की संस्कृत इन तीन क्षेत्रों में लोक के पूरे ज्ञान का अन्तर्भाव होता है, और लोक-वार्ता का सम्बन्ध भी इन्हीं के साथ है।"

—पृथिवी पुत्र, पृ० ८२।

4. "It has established itself as the generic term under which the traditional beliefs, customs, stories, songs and sayings, current among backward peoples or retained by the uncultured classes of more advanced peoples, are comprehended and included."

—'A hand book of Folklore' P. 1-2, by Sphya Burn.

लोक वार्ता के विषय की ओर इंगित करने हुए सोफिया ग्रनं ने कहा है कि लोक की सामाजिक सम्पन्नता के अन्तर्गत व्यापक प्रदेक वस्तु लोक वार्ता का विषय है। उन्होंने लोक वार्ता को आदिम मानव के मनोभावों की अभिव्यक्ति कहा है, वह चाहे दर्शन, धर्म, विज्ञान अथवा चित्ररसा के क्षेत्र में हुई हो, चाहे सामाजिक संगठनों तथा उत्सवों में और चाहे बौद्धिक क्षेत्र में इतिहास, काव्य अथवा साहित्य के रूप में हुई हो।

यद्यपि लोक वार्ता का विषय-क्षेत्र विशाल सीमाओं में आवृष्ट है और एक-एक वस्तु की गणना करना नितान्त असम्भव है, तथापि विद्वानों ने सुविधा के लिये उसे वर्गीकृत किया है। सोफिया ग्रनं द्वारा प्रस्तुत वर्गीकरण का भावानुवाद डा० सत्येन्द्र ने इस प्रकार किया है<sup>1</sup>—

(१) वे विश्वाग और आचरण-अभ्यास जो सम्बन्धित हैं—

पृथ्वी और आकाश से,  
वनस्पति जगत से,  
पशु जगत से,  
मानव से,  
मानव-निमित्त वस्तुओं से,  
आत्मा तथा दूमरे जीवन से,  
शत्रुओं-अपराधियों, भविष्यवाणियों, आकाशवाणियों से,  
जादू-टोना से,  
रोगों तथा स्थानों की कला से,

(२) रीति-रिवाज—

सामाजिक तथा राजनीतिक संस्थाएँ,  
व्यक्तिगत जीवन के अधिकार, व्यवसाय, धन्ये तथा उद्योग,  
तिथियाँ, व्रत तथा त्योहार

(३) कहानियाँ, गीत तथा कहावतें—

कहानियाँ (अ) जो सच्ची मान कर कही जाती हैं,  
(आ) जो मनोरंजन के लिये होती हैं,  
गीत सभी प्रकार के,  
कहावतें तथा पहेलियाँ,  
पद्यबद्ध कहावतें तथा स्थानीय कहावतें।

उपरोक्त तीनो वर्गों में समाहित विषय-वस्तु तक ही लोक वार्ता का विस्तार नहीं है। लोक वार्ता की व्यापक सामग्री का अधिक विस्तृत वर्गीकरण हो सकता है और एक-एक विभाग के अनेकानेक उपविभाग किये जा सकते हैं।<sup>2</sup>

1. 'द्वजलोक साहित्य का अध्ययन', डा० सत्येन्द्र।

2. (a) "Folklore means the study of survival of early custom belief narrative an art."

—An introduction to mythology by Lewis spence, Page 11.

## लोक साहित्य

लोक साहित्य लोक वार्ता का एक अंग है। सोफिया बर्न द्वारा प्रस्तुत लोक-वार्ता नामक के उपयुक्त तीन वर्गों में से तीसरे वर्ग की नामग्री लोकसाहित्य है। इस प्रकार लोकसाहित्य और लोक वार्ता में अंग और अंगी का सम्बन्ध है।

लोकवार्ता को लोकसंस्कृति की संज्ञा में अभिहित करते हुए डा० कृष्णदेव उपाध्याय ने लोक-साहित्य का उसमें सम्बन्ध दिखाते हुए कहा है—

“लोकसाहित्य लोकसंस्कृति का एक भाग है, उसका एक अंश है। यदि लोक संस्कृति की उपमा किसी विशाल वट-वृक्ष से दी जाय तो लोक-साहित्य को उसकी एक शाखा मात्र समझना चाहिये। यदि लोक-संस्कृति शरीर है तो लोक-साहित्य उसका एक अवयव है। लोक-संस्कृति का क्षेत्र-विस्तार अत्यन्त व्यापक है, परन्तु लोक साहित्य का विस्तार संकुचित है। लोक-संस्कृति की व्यापकता जन-जीवन के समस्त व्यापारों में उपलब्ध होती है परन्तु लोकसाहित्य जनता के गीतों कथाओं, गाथाओं, मुहावरों और कहावतों तक ही सीमित है। एक का क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है तो दूसरे का सीमित तथा संकुचित। लोक साहित्य अंग है तो लोकसंस्कृति अंगी है। लोक संस्कृति में लोकसाहित्य का अन्तर्भाव होता है परन्तु लोकसाहित्य में लोक संस्कृति का समावेश होना संभव नहीं है।”<sup>1</sup>

यहाँ लोकवार्ता और लोकसाहित्य का पार्थक्य स्पष्टतया लक्षित हो रहा है। लोक वार्ता के एक पृथक् अग्ररूप में रहने पर भी लोकसाहित्य का सम्बन्ध उसमें अन्तर्हित अन्य तत्वों से हो सकता है। जहाँ मानव के विभिन्न आचार-विचारों का स्पर्श लोक-साहित्य में होता है, वहाँ तक लोक वार्ता के अन्य विषय लोक साहित्य के लिए सहायक होते हैं।<sup>2</sup>

लोक साहित्य की परिभाषा देते हुए डा० सत्येन्द्र ने कहा है कि लोकसाहित्य के अन्तर्गत वह समस्त बोली या भाषागत अभिव्यक्ति आती है, जिसमें—

(अ) आदिम मानस के अवशेष उपलब्ध हों।

(आ) परम्परागत मौलिक क्रम से उपलब्ध बोली या भाषागत अभिव्यक्ति हो जिसे किसी की कृति न कहा जा सके, जिसे श्रुति ही माना जाता हो, और जो लोक मानस की प्रवृत्ति में समायी हुई हो।

(b) “Folklore may be said to include all the culture of the people which has not been worked into the official religion and history, but which is and has always been of self-growth.” (Comme)—

—Psychology and Folklore by, R. R. Marett P. 76.

1. हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास, भाग १६, प्रस्तावना पृ० १४।
2. स्वाम परमार, भारतीय लोक साहित्य, पृ० २०।



- (इ) कृतिरूप हो किन्तु वह लोक-मानस के सामान्य तत्वों से युक्त हो कि उसके किमी व्यक्तित्व के साथ सम्बद्ध रहते हुए भी, लोक उसे अपने ही व्यक्तित्व की कृति स्वीकार करें।

लोक वार्ता की प्रवृत्ति पर विचार करते हुए 'लोकोलोव' ने भी लिखा है<sup>1</sup> कि लोक वार्ता की वस्तु और रूप में प्राचीन संस्कृतियों के अवशेषों की उपस्थिति न मानना असम्भव है। लोकसाहित्य में मनुष्य के आदिम सस्कारों के बीज अवश्य रहते हैं। आदिम सस्कारों का आशय उन गुणों, विशेषताओं तथा धर्मों से है जो ऐतिहासिक दृष्टि से 'आदि मानव' में समाविष्ट होंगे और जो आज भी प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूप में समस्त मनुष्यों में प्राप्त होते हैं। इसी तथ्य की पुष्टि करते हुए 'स्पिनेजा' ने कहा है कि आदिम मानव के हृदय का सत्य एवं प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति ही लोक वार्ता है।<sup>2</sup> इसी प्रकार लोक साहित्य में केवल विषयों का समावेश रहता है जो श्रुति की सीमा में आते हैं। 'राल्फ स्टीले बोगस' ने लोक साहित्य के अन्तर्गत मौखिक परम्परा में उपलब्ध सामग्री को ही उपयुक्त माना है।<sup>3</sup>

लिपिवद्ध साहित्य लोक साहित्य नहीं है। लोक में साहित्य अन्तर्भूत मानव-भावनाएँ दीर्घकाल से मौखिक घरातल पर विचरण करती हुई चली आ रही हैं। बॉटकिन ने भी लोक की मौखिक भावाभिव्यक्ति को लोकसाहित्य का आवश्यक तत्व बताया है।<sup>4</sup>

### लोक साहित्य का वर्गीकरण और विस्तार

लोक में व्याप्त प्राणियों के जीवन का मुखरित व्यापार लोक साहित्य है जिसमें क्षण-क्षण की अनुभूतियाँ, मनोवेग, हृदयोद्गार तथा क्रिया-व्यापार सजीव-

1. लोक साहित्य विज्ञान, डॉ० सत्येन्द्र, पृ० ४।

2. "Folklore may be said to be true and direct expression of the mind of primitive man."

वही. पृ० ५।

3. "But fundamentally to the Folklore, their currency must be or have been in the memory of man bequeathed from generation to generation by word of mouth and imitative action rather than by the printed page."

—Ibid.

4. "As it approaches the level of the illiterate and subliteracy, Folklore constitutes a part of our oral culture in the proverbial folk-say and accumulated mother wit of generations that bind man to man and people to people with traditional phrases.... Folklore derives its integrity and service value from a direct response to and participation in group experience and the passion of the individual and the common sense."

—B. A. Batkin (P. 399-F. Dic.)

साकार होते हैं। विश्व के विशाल प्रांगण में जो सहज और सामान्य सत्यरूप है, लोकसाहित्य उनकी विवृति करता है। देश-काल की सीमाओं के पार अनवरत गतिशील युग की सामान्य चेतना की प्रत्येक गति का, सुप्ति और जाग्रति का धर्म और नीति का स्वाभाविक चित्रण इसमें रहता है। विषय की विशदता के कारण लोकसाहित्य का सम्बन्धगीकरण समस्यामूलक रहा है; फिर भी सुविधानुसार इसका बिभाजन निम्नांकित रूप में हो सकता है—

- (१) लोकगीत
- (२) लोकगाथा
- (३) लोककथा
- (४) लोकनाट्य
- (५) विविध

**लोकगीत**—लोक-भाषा के माध्यम से स्वर और लय के संगीतात्मक आवरण में लिपिटी हुई सामान्य जन-पमुदाय के हादिक रागाराग से पूर्ण भावानुभूतियाँ लोकगीत कहलाती हैं। जगत की विभिन्न चेष्टाओं एवं स्थितियों का प्रभावपूर्ण चित्र इन गीतों में निबद्ध रहता है।<sup>१</sup>

**लोकगाथा**—लोक-भाषा के माध्यम से सांगीतिक आवरण में व्याप्य दीर्घ कथा-वस्तु की अभिव्यक्ति लोक-गाथा कहलाती है। लोकगीतों में गेय-सत्व प्रधान होता है, वहाँ कथानक का अभाव हो सकता है। जो कथानक होते हैं उनमें पूर्ण विकास तथा स्पष्टता नहीं रहती। लोकगाथाओं में गेय-सत्व के साथ-साथ दीर्घ कथानक अपेक्षित है।

लोकगाथाओं के सम्बन्ध में विभिन्न संज्ञाओं की उद्भावना की गई है। महाराष्ट्र में इन्हें 'पंवाडा' कहते हैं। गुजरात में ऐसे दीर्घ कथानक युक्त गीतों को 'कथागीत' कहते हैं।<sup>२</sup> राजस्थानी लोक साहित्यकारों ने इन्हें 'गीत कथा' के नाम से अभिहित किया है।<sup>३</sup> उत्तरी भारत में इनके लिये किसी निश्चित संज्ञा का प्रचलन नहीं है। प्रायः गीतों के मुख्य पात्र के आधार पर ही उनका नामकरण हो गया है। 'कुंवरसिंह', 'गोपीचन्द', 'लोरिकी', 'विजयमल', 'आल्हा' नाम लेने पर इनसे सम्बन्धित गीतों का आशय प्रकट हो जाता है। प्रियसंन ने इस प्रकार के गीतों को 'पापुलर सांग' कहा है।<sup>४</sup> अंग्रेजी में इन कथात्मक गीतों को बलैड कहते हैं। 'बलैड' शब्द फ्रेंच भाषा के बलारे शब्द से निकला है, जिसका अर्थ है नृत्य करना।<sup>५</sup> स्पष्ट है कि प्रारम्भ में नृत्य गीतों को ही बलैड कहा जाता होगा। कालान्तर में नृत्य का अर्थ

1. लोकगीतों का निशद विवेचन आगे देखिये।
2. श्री भवेरचन्द मेघाणी, लोकसाहित्य, पृ० ५०।
3. श्री सूर्यकरण पारीक, राजस्थानी लोकगीत, पृ० ७८।
4. प्रियसंन, इण्डियन ऐंटीक्वेरी, वाल १५, १८८५ ई० पृ० २०७।
5. 'Old Ballade', by Frank Sidgwick, Page 1.

## ५० | लोकगीतों की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि

हो गया एव केवल कथात्मक गीतों को ही बल्लेड कहा जाने लगा। हिन्दी में इस पर्यायवाची शब्द 'लोक गाथा' स्वीकार किया गया है।<sup>1</sup>

वे अत्र विद्वानों ने अपने-अपने ढंग से 'लोक गाथा' के सम्बन्ध में विचार किया व 'अनुसार परिभाषाएँ' निरूपित की हैं। श्री जी० एल० किटरेज के अनुसार लोक गाथा कथात्मक गीत है।<sup>2</sup> इन्होंने 'गीत' और 'कथा' दो शब्दों की ओर निर्देश किया है जो लोक गाथा में अनिवार्य रूप से विद्यमान रहते हैं। फ्रैंक सिजविक ने माकगाथा को वह मरल वर्गात्मक गीत माना है जो लोक मात्र की सम्पत्ति होती है और उसका प्रसार मौखिक रूप से होता है।<sup>3</sup> डा० मरे के अनुसार लोक गाथा छोटे पदों में रचित एक ऐसी प्राणमयी मरल कविता है जिसमें कोई लोकप्रिय कथा बहुत ही विशद गीति से कही गई हो।<sup>4</sup>

समस्त परिभाषाओं में एक ही तथ्य अनेक रूपों में व्यक्त है। निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि लोक गाथाओं में गेयत्व, कथमरु, रचयिता का अज्ञात व्यक्तित्व, लोक प्रियता एव मौखिक आधार रहना आवश्यक है।

लोक गाथाओं की उत्पत्ति के सम्बन्ध में अनेक मतवाद प्रचलित हैं। समस्त सिद्धान्तों का वर्गीकरण इस प्रकार किया जा सकता है<sup>5</sup> —

(१) ग्रिम का सिद्धान्त	समुदायवाद
(२) इलेगल का सिद्धान्त	व्यक्तिवाद
(३) स्टैपल का सिद्धान्त	जातिवाद
(४) बिशप पर्सी का सिद्धान्त	चारणवाद
(५) चाइल्ड का सिद्धान्त	व्यक्तित्वहीन व्यक्तिवाद
(६) उगाथ्याय का सिद्धान्त	समन्वयवाद

उपर्युक्त समस्त सिद्धान्तों में कोई लोक गाथाओं की उत्पत्ति समुदाय द्वारा

1 श्री सत्यव्रत मिन्हा, भोजपुरी लोकगाथा, पृ० २।

2 "A Ballad is a song that tells a Story," —G. L. Kitredge.  
'English and Scottish Popular Ballads'.

—by. F. G Child, Page 11.

3. 'Simple narrative songs that belong to the people and are handed on by word of mouth.'

—'Old Ballads' by Frank Sidgwick, p. 3.

4. 'A Simple Spirited poem in short stanzas in which some popular story is graphically told.'

—Dr. Murry, The English Ballad, p. १.

5 हिन्दी साहित्य का मूल्य दिग्दर्शन (लोक संस्कृति, अंक) पृ० ७७।

मानता है, कोई व्यक्ति विशेष द्वारा, कोई विशेष जाति को हो इसका निर्माता समझता है और किसी के अनुसार प्राचीन काल के चारणों द्वारा इनका निर्माण हुआ है। कतिपय विद्वान इनकी रचना व्यक्ति विशेष के द्वारा मानते हुए भी, समस्त जनता द्वारा गाए जाने और उनमें जन-समुदाय की विशेषताएँ समाविष्ट हो जाने के कारण, व्यक्तित्व की विशिष्टता अस्वीकार करते हैं। श्री कृष्णदेव उपाध्याय के अनुसार लोकगाथाओं के निर्माण में उपर्युक्त समस्त मतों का समाविष्ट योग है।

लोकगाथाओं को मुख्य चार भागों में विभाजित किया जा सकता है—

- |                           |                      |
|---------------------------|----------------------|
| (१) परम्परानुगत लोकगाथाएँ | (टेडियानल बैलेड)     |
| (२) चारण लोकगाथाएँ        | (मिस्ट्रैल वॉलेड्स)  |
| (३) प्रकाशित लोकगाथाएँ    | (ब्राड साइड वॉलेड्स) |
| (४) साहित्यिक लोकगाथाएँ   | (लिटरेरी वॉलेड्स)    |

परम्परानुगत लोकगाथाएँ वे हैं जो शताब्दियों से मौखिक परम्परा द्वारा प्रचारित हैं और जिनके रचयिता अज्ञात हैं। चारण लोक गाथाएँ वे हैं जो चारणों द्वारा गाई जाती हैं। इनके रचयिता भी चारण ही होते हैं। प्रकाशित लोकगाथाओं के अन्तर्गत वे लोकगाथाएँ आती हैं जो मुद्रण-प्रणाली के आविष्कार के पश्चात् पेशेवर लोकगाथा-भाषकों द्वारा कागज पर मुद्रित करा कर बेची जाती थीं। साहित्यिक लोकगाथाएँ वे हैं जिनकी रचना कवियों द्वारा की जाती है।

लोकगाथा एवं लोकगीतों का तुलनात्मक अध्ययन करने पर दोनों का तात्त्विक अन्तर लक्षित होता है। लोक गाथा में दीर्घ कथा वस्तु रहती है पर लोकगीत में कथानक का अभाव हो सकता है। किसी भाव-विशेष पर ही लोकगीत-रचना हो सकती है। वही-वही कथानक रहता भी है तो 'गौण' रूप से। लोकगाथा में चरित्रों की प्रधानता रहती है। किसी व्यक्ति-विशेष के सम्पूर्ण जीवन का सांगोपांग वर्णन उसमें रहता है। परन्तु लोकगीत में भावों की प्रधानता रहती है। नित्य प्रति की घटनाओं से उत्पन्न सुख एवं दुःख, संघर्ष एवं द्वन्द्व, प्रार्थनाएँ एवं याचनाएँ उसमें रहती हैं। लोकगाथा का आकार बड़ा होता है। वह महाकाव्य के समान विशाल एवं गहन होता है, पर लोकगीतों का स्वरूप अपेक्षाकृत लघु होता है। लोकगाथा में विषय की उतनी विविधता नहीं रहती जितनी लोकगीतों में रहती है। वहाँ केवल कथानक से सम्बन्धित विषयों का ही निरूपण होता है पर लोकगीतों का विषय क्षेत्र विस्तृत होता है। विभिन्न सस्कारों, त्योहारों, प्रथाओं, ऋतुओं एवं परम्पराओं आदि का वर्णन उनमें रहता है। लोकगाथा में समस्त विषय मुख्य कथानक से चिपटे हुए चलते हैं, उनका स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं होता, पर लोकगीत में समस्त विषय स्वतन्त्र रूप से ब्यक्त सकते हैं। लोकगाथाओं में संगीत छन्द का एक समान प्रभाव रहता है। एक ही लय में प्रेम, बिरह तथा युद्ध इत्यादि का वर्णन हो जाता है परन्तु लोकगीतों में अनेक प्रकार की राग-रागिनियों का समावेश रहता है। भावों के अनुकूल संगीत शैली परिवर्तित हो जाती है।

लोक-कथा—लोक-भाषा के माध्यम से सामान्य लोक-जीवन में प्रचलित,

त्रैवास्तिक विश्वाम, आस्था और परम्परा पर आधारित कथाएँ, 'लोक-कथा' के अन्तर्गत आती हैं। शांति और अशांति के विभिन्न क्षणों में ये लोक कथाएँ जन-समुदाय में स्फूर्ति एवं प्रेरणा का रक्त संचार करती हैं। लोक-मानस में परिगम्य होकर असीम आनन्द की लहरों में सुन्दर सत्य का उद्घाटन करती हैं।

लोक-साहित्य के अन्तर्गत लोक-कथाओं का विशेष महत्व है। भारत में लोक-कथा का स्रोत सर्वाधिक प्राचीन माना जाता है। विश्व का सम्पूर्ण कथा-साहित्य भारतीय कथाओं से अनुप्राणित हुआ है। लोक कथाओं के बीज सर्वप्रथम वेदों में प्राप्त होते हैं। ऋग्वेद में ऋषि शुनः सेप का प्रसिद्ध आख्यान मिलता है।<sup>1</sup> अप्सारा आश्रम की कथा भी यहीं दृष्टिमाचर होती है।<sup>2</sup> च्यवन और सुकन्या की कथा भी इसमें वर्णित है।<sup>3</sup> ब्राह्मणग्रन्थों में भी अनेक कथाएँ प्राप्त होती हैं। शतपथ ब्राह्मण में पुरुखा और उर्वशी की प्रसिद्ध कथा का वर्णन है।<sup>4</sup> ऐतरेय ब्राह्मण में शुनः सेप ऋषि की कथा का उल्लेख है।<sup>5</sup> शाटपाथ्य ब्राह्मण में महर्षि वृश का आख्यान प्राप्त होता है।<sup>6</sup> उपनिषदों में भी अनेक कथाओं का समावेश है। कठोपनिषद् में नविकेता की कथा और केनोपनिषद् में अग्नि एव यक्ष की कथा प्राप्त होती है। संस्कृत साहित्य में लोककथाओं का सर्वाधिक प्राचीन तथा विशाल संग्रह गुणादय का 'बृहत्कथा' है। मूल रूप से यह ग्रन्थ पंचावी भाषा में लिखा गया था पर अब इसके संस्कृत अनुवाद ही प्राप्त होते हैं। इसके तीन संस्कृत अनुवाद हैं—

(१) बृहत्कथा श्लोक संग्रह	रचयिता	बुध स्वामी
(२) बृहत्कथा मञ्जरी	"	आचार्य दामोदर
(३) कथासरित्सागर	"	महाकवि सोमदेव

इसके पदवात् द्वितीय महत्त्वपूर्ण कथा संग्रह 'पंचतन्त्र' है। इसका अनुवाद यूरोप की अनेक भाषाओं में हो चुका है और समार की कहानियों पर इसने अत्यधिक प्रभाव डाला है। यह संस्कृत साहित्य का सर्वाधिक मौलिक एवं प्राचीन कथा ग्रन्थ है। आचार्य विष्णु धर्म ने पाँच भागों या तन्त्रों में इसका निर्माण किया था। इसमें अतिरिक्त संस्कृत साहित्य में हितोपदेश, बंताल पंचविंशतिका, सिंहासन द्वाविंशतिका, शुक्र सप्तति, माघवानल कथा, कर्णार्जक, पुरुष परीक्षा, जातकमाला आदि कथा ग्रन्थ भी हैं। हिन्दी में उपलब्ध कथाओं की संख्या अत्यन्त है। समस्त कथाओं का संग्रह करने पर अनेक बृहत् ग्रन्थों की रचना हो सकती है।

1. ऋ० वे० १/२४/३०।
2. वही, ८, ६, १।
3. वही, १०/३६/८।
4. शा० शा०, ११५१।
5. ऐतरेय शा० ७३।
6. शा० शा० १०१।

लोककथाओं का वर्गीकरण विभिन्न प्रकार से किया गया है।<sup>1</sup> प्राचीन धाचार्यों ने कथा-साहित्य को दो वर्गों में विभक्त किया है—कथा और आख्यायिका। कथा कहलना पर आधारित रचना होती है और आख्यायिका में ऐतिहासिक घटना का आधार रहता है। आनन्दवर्द्धन ने कथा के तीन भेदों का उल्लेख किया है— (१) परिकथा, (२) सकल कथा, और (३) खण्ड कथा। परिकथा में घटना का इति-वृत्तात्मक वर्णन रहता है, सकल कथा में बीज से फल प्राप्ति तक सम्पूर्ण कथा का समावेश रहता है, खण्ड कथा एक देश प्रधान होती है। हरिभद्राचार्य के अनुसार कथाओं के निम्नलिखित चार भेद हैं—

- (१) अर्थकथा
- (२) कामकथा
- (३) धर्मकथा
- (४) संकीर्णकथा

अर्थ प्राप्ति उद्देश्य से पूर्ण कथा अर्थ कथा, शृंगारिक वर्णन से युक्त कथा, काम कथा, धार्मिक तत्वों से पूर्ण कथा, धर्म कथा और दोनों लोको के विषयों से सम्बन्धित कथा संकीर्ण कहलाती है। बंगला लोक-साहित्य के विद्वान डा० दिनेशचन्द्रसेन ने लोककथाओं का विभाजन इस प्रकार किया है<sup>2</sup>— (१) रूप कथा, (२) हास्य कथा, (३) व्रतकथा और (४) गीतकथा। रूपकथा में अमानवीय एवं अप्राकृतिक तत्वों का वर्णन रहता है। हास्यकथा में मनोरंजक विषय वर्णित होते हैं। व्रत कथा किसी त्योहार या व्रत से सम्बन्धित होती है। गीतकथा बच्चों को पालने में झुलाते समय कही जाती है। डा० कृष्णदेव उपाध्याय ने वर्ण्य-विषय के आधार पर लोककथाओं का निम्नलिखित वर्गीकरण किया है<sup>3</sup>—

- (१) नीतिकथा, (२) व्रतकथा, (३) प्रवरुथा, (४) मनोरंजक कथा,
- (५) दन्तकथा और (६) पौराणिक कथा।

पाश्चात्य विद्वानों ने भी वर्ण्य-विषय के अनुसार लोककथाओं की अनेक श्रेणियाँ स्थापित की हैं; यथा—

- (१) कल्पितकथा (फैबुल), (२) परियों की कथा, (फेरी टेल्स), (३) दन्त-कथा (लीजेंड) (४) और पौराणिक कथा (मिथ)।

कल्पित कथा के अन्तर्गत पशु-पक्षियों द्वारा नैतिक उपदेश का निरूपण किया जाता है। परियों की कथा में परी, अप्सराओं एवं लौकिक व्यक्तियों की कथा रहती है। दन्त कथाओं में ऐतिहासिक आधार पर आधारित कथाएँ आती हैं जो मौखिक

1. हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास, पृ० ११३।
2. डा० सेन, फाक लिटरेचर आव बंगला।
3. डा० उपाध्याय, लोकसाहित्य की भूमिका, पृ० १२६।

परम्परा के क्रम में अनेक मधीन तथ्यों से युक्त हो जाती है। पौराणिक कथा के अन्तर्गत देवी-देवताओं सम्बन्धी कथाओं का समावेश रहता है।

लोककथाओं में प्राप्त होने वाले मुख्य तत्त्व निम्नांकित हो सकते हैं—

(१) प्रेम का अभिन्न घुट, (२) अश्लील शृंगार का अभाव, (३) मानव की मूल वृत्तियों से गिरन्तर साहचर्य, (४) मगल कामना की भवना, (५) मुखा मता, (६) रहस्य रोमांच एवं अलौकिकता की प्रधानता (७) उत्सुकता की भावना और (८) कर्तव्य की स्वाभाविकता।

प्राचीन लोककथाओं में प्रेम की अनन्यता अन्तर्भूत रहती है। भाई-बहन का प्रेम, पति-पत्नी का प्रेम, पिता-पुत्र का प्रेम—आदर्श, त्याग और गंभीरता के साथ शणित रहता है। लोककथाओं में काम-वामना की प्रधानता वही भी नहीं प्राप्त होती है, जबकि अधिकांश आधुनिक कहानियों में वाचना तत्त्व ही विद्यमान रहता है। लोककथाओं में मानव की महज वृत्तियों अपने स्वाभाविक रूप में प्रकाशित होती हैं। प्रत्येक लोककथा का धरम लक्ष्य सर्व बन्ध्याग की भावना में निहित होता है। इसीलिए लोककथा का पर्यवसान सदा सुख में होता है। लोककथाओं में प्रायः अमानवीय एवं अलौकिक तत्त्वों का समावेश होता है। भूत, प्रेत, पिशाच, दानव, परी, उड़ने वाले पशु, मानवीय भावा बोलने वाले पक्षी आदि का वर्णन रहता है जो कथा में उत्सुकता एवं उत्तुहस की सृष्टि करता है। लोककथाओं की भाषा सरल एवं स्वाभाविक होती है। कृत्रिमता का वहाँ सर्वथा अभाव होता है।

लोककथाओं एवं आधुनिक कहानियों पर तुलनात्मक दृष्टिपात करने से स्वरूपगत एवं विषयगत बड़ा अन्तर दिशाई पड़ता है। लोककथाओं की रचना-पद्धति सरल होती है परन्तु आधुनिक कहानियों का रचना-शिल्प जटिलता पूर्ण होता है। लोककथाओं की रचना में कथातत्त्वों के निर्वाह का आग्रह नहीं होता है जबकि आधुनिक कहानी का विन्यास तात्विक नियमों के अनुसार होता है। लोककथाओं के विषय सीधे एवं सरल रहते हैं। प्रायः मानव की मूल प्रवृत्तियों की अभिव्यक्ति उनमें होती है। आधुनिक कहानियों की विषय वस्तु विभिन्न सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक और शृंगारिक संघर्ष एवं विषमताओं के जाटिल्य से पूर्ण होती है। इसीलिए आधुनिक कहानियों में दुःखान्तता प्राप्त होती है, जबकि लोककथाएँ सुख और समृद्धि के समार में पर्यवसित होती हैं।

लोक नाट्य—गीत, नृत्य और संगीत से युक्त लोकानुरजक कथा वस्तु का लोकभाषा में अभिनीत होना लोक-नाट्य है। सामान्य-जीवन में अवकाश के क्षणों में लोक-नाट्य सार्वजनिक मनोरंजन का सर्वोत्तम साधन होता है। दिन भर की परिश्रम-बन्धु बलाग्ति, चिन्ताओं और अवसाद का परिहार मनुष्य इस प्रकार के मनोरंजक कार्यक्रमों में पाता है। प्रत्येक देश का लोक-जीवन—लोक-नाट्यों की भङ्गार से युजित है।

लोक-नाट्य की परम्परा अति प्राचीन है। नाटकों की उत्पत्ति का इतिहास

वैदिक ज्ञान से ही आरम्भ होता है। भरतमुनि के 'नाट्य-शास्त्र' में नाटक की उत्पत्ति के सम्बन्ध में एक कथा का उल्लेख है। एक इन्द्र तथा अन्य देवताओं ने ब्रह्मा के मनोविनोद का ऐसा साधन उत्पन्न करने की प्रार्थना की जो श्रव्य और दृश्य—दोनों हो और जिससे सभी वर्गों के व्यक्तियों का मनोरंजन हो सके। चारों वेदों का पठन-पाठन क्षुद्रों के लिए निषिद्ध था अतः पंचमवेद की आवश्यकता हुई। ब्रह्मा ने ऋग्वेद से पाठ्य, सामवेद से गान, यजुर्वेद से अभिनय तथा अथर्ववेद से रस लेकर 'नाट्यवेद' की रचना की।<sup>१</sup> इस प्रकार नाटक समस्त व्यक्तियों के अनुरंजन का साधन हुआ।

वेदों में नाटकीय तत्वों के बीज प्राप्त होते हैं। ऋग्वेद की संवादात्मक ऋचाएँ नाटकीय संवादों का मूल रूप हैं। गीत, नृत्य और अभिनय के तत्व वेदों में प्राप्त होते हैं, उन्हीं के योग से नाटक का जन्म हुआ। ईसा पूर्व तीसरी शताब्दी में सरगुज्रा रियासत की पहाड़ी में सीता वैद्य और जोगीभारा गुफाओं में स्थित प्रेक्षागृह प्राप्त होता है, जो तत्कालीन नाट्य विलास का परिचायक है। पाणिनि के अष्टाध्यायी में नटों (अभिनेता) का उल्लेख मिलता है। पतंजलि के महाभाष्य में 'कंसवध' एवं 'अलिबन्ध' नाटकों के अभिनीत होने का वर्णन है। पालि ग्रन्थों में बौद्ध भिक्षुओं के लिए नाटक देखना निषिद्ध माना गया है। कोटागिरि की रंगशाला में नृत्य देखने के अपराध में दो भिक्षुओं को दण्ड देने का भी उल्लेख हुआ है।<sup>२</sup> संस्कृत साहित्य में नाटकों का पूर्णरूपेण विकास हुआ। भास, अश्वघोष और कालिदास के नाटक प्रख्यात हैं। इसके पश्चात् नाटकों का विकास क्रम अनवरत गति से चलता रहा। मुगल-शासनकाल में संस्कृत साहित्य की नाट्य परम्परा नष्ट हो गई। इसी समय भक्ति-आन्दोलन प्रवर्तित हुआ और कृष्ण तथा राम के जीवन चरित प्रकाश में आएँ। वसुदेव ब्रह्म के उपासकों ने अपने इष्ट देव राम अथवा कृष्ण के स्वरूप प्रसार के लिए कृष्ण लीला और राम लीला को जन्म दिया। इस प्रकार भक्ति आन्दोलन के प्रभाव से उत्तर भारत में लोक धर्मों नाट्य परम्परा का उदय हुआ। अनेक स्थानों पर धार्मिक भावना से अनुप्राणित हो कर भगवत लीलाओं का प्रचार होने लगा और लोक नाटकों के विकास में गति आई।

लोक नाट्यों के अनेक प्रकार उपलब्ध होते हैं—(१) रास, (२) स्वांग, (३) मंडली या नवल, (४) भगत या नोटकी, (५) सांगीत स्वांग, (६) लोहया और (७) शारीरिक या कामिक।

इनमें कुछ प्रहसनारमक होते हैं और कुछ नृत्यनाट्यात्मक। प्रथम में किसी कथा या घटना की अभिनय का विषय घनाया जाता है एवं द्वितीय में अभिनय के साथ-साथ संगीत तथा नृत्य का प्रभाव भी रहता है। भारत के विभिन्न प्रदेशों में भिन्न-भिन्न प्रकार के लोक-नाट्य प्रचलित हैं। उत्तर भारत में रामलीला और रास-लीला का प्रचलन है, उनके पश्चिमी जिलों में नोटकी का अत्यधिक प्रचार है। मध्य-भारत में 'माव' नामक लोकनाट्य प्रसिद्ध है। माव शब्द 'मंच' का अपभ्रंश

1. नाट्य-शास्त्र, १/१७-१८।
2. हिन्दी साहित्य का वृहत् इतिहास, भाग १६, पृ० १२१।
3. डा० बरदेन्द्र लोकसाहित्य विज्ञान, पृ० १५७।



रूप है। राजस्थान में ख्याल कठपुतली के रूप में इसका प्रचार है। गुजरात में 'भवाई' नामक लोक नाट्य लोकप्रिय है। बंगला में 'जावा' और 'गंभीरा' प्रसिद्ध हैं। महाराष्ट्र में तमाशा, ललित, गोधन, बहुरूपिया, और दशावतार प्रख्यात हैं।<sup>1</sup>

लोक नाट्यों की कल्पित विनोदता होती है, जिनमें लोक-समुदाय की प्रवृत्तियाँ अन्तर्निहित हैं।

- (१) साप्ताहिक अभिनय—लोक नाट्यों में व्यक्ति विनोद का महत्व नगण्य होता है। समूह, जाति अथवा समाज की भावनाएँ सम्पूर्ण नाटक मंडली के संयुक्त अभिनय के द्वारा व्यक्त होती हैं।
- (२) आडम्बर-हीन रंगमंच—लोक नाट्य अधिकतर खले हुए रंगमंच पर हुआ करते हैं। जनता खुले मैदान में जमीन पर बैठकर नाटक देखती है। ऊँची भूमि और चबूतरों पर अथवा तला विद्याकर रंगमंच का निर्माण कर लेते हैं। मंच पर पर्दों का अभाव होता है। सम्पूर्ण कथा अविच्छिन्न रूप से अभिनीत की जाती है। दृश्य-परिवर्तन की सूचना पद्यमय कथन से समझा दी जाती है। पात्रगण किसी दीवाल या पेड़ की आड़ में अपना प्रसाधन करते हैं।
- (३) कथाओं का विकृत रूप—जिन पौराणिक, ऐतिहासिक या धार्मिक कथाओं को लोक-नाट्य का आधार बनाया जाता है, उनमें समुचित अनुकरण-कौशल के अभाव में विकृति आ जाती है। लोक अभिनेता कथा के प्रसंगों का ठीक-ठीक आविर्भाव नहीं कर पाते। किन्तु दशकों के मनोरंजन-व्यापार में इस कथा विकृति से कोई व्यवधान उत्पन्न नहीं होता।
- (४) पात्र—लोक नाट्यों में प्रायः पुरुष ही स्त्री-पुरुष—दोनों का अभिनय करते हैं। लोक नाट्य के अभिनेताओं में स्थानीय वैशिष्ट्य होता है। पात्र प्रायः देश-भूषण पर ध्यान न देकर केवल अभिनय द्वारा ही जनता को प्रभावित करने की चेष्टा करते हैं।
- (५) चरित्र चित्रण—लोक नाट्यों में चरित्र-चित्रण की स्वाभाविकता रहती है। प्रायः पौराणिक कथाओं के मुख्य पात्रों का चरित्र चित्रण किया जाता है अथवा समाज के परिचित चरित्रों पर प्रकाश डाला जाता है। पौराणिक पात्रों में मुख्य रूप से राम, लक्ष्मण, भग्न, हनुमान, अंगद, रावण, दशरथ, जनक, कृष्ण, नन्द, कंस, अमिष्यु इत्यादि के विविष्ट स्वरूप सम्मुख आते हैं और सामाजिक वर्णित्वों में कजूर बनिमा, पालण्डी साधु, अतरावारी अफसर, शरायी पति, दुष्टा सात, बुलटा बधु इत्यादि के चरित्र उपस्थित होने हैं।
- (६) रूप योजना का अभाव—लोक नाट्यों में पात्र एवं देवकाल के अनुरूप प्रसाधन, अलंकार, वस्त्र आदि का अभाव रहता है। कोयला, बाजल,

1, श्याम परमार, भारतीय लोक साहित्य, पृ० १८०-१८२।

कार्य पूर्ण हो जाता है ।

सवाद—लोक-नाट्यों के संवाद सरल, संक्षिप्त एवं प्रभावपूर्ण होते हैं । दीर्घ एवं जटिल सवादों को सुनने का धैर्य दर्शकों को नहीं होता ।  
सवाद गद्य और पद्य—दोनों में हो सकते हैं ।

### विविध

सामान्य जन-जीवन के अन्तर्गत गीत, गाथा, कथा एवं नाट्य के अतिरिक्त धार्मिक-व्यापार के कुछ अन्य रूप भी प्राप्त होते हैं जिन्हें लोकोक्तियों, मुहावरों और पहेलियों में संभाव्य किया जा सकता है ।

### लोकोक्तियाँ

लोकोक्तियों में अनुभव सिद्ध ज्ञान का वृहत् कोष छिपा हुआ है । जन सामान्य में लोकोक्तियों का अत्यधिक प्रचलन रहता है । आवाल-वृद्ध में इन लोकोक्तियों का कंठस्थ स्वरूप लक्षित होता है । इन्हें मानवी ज्ञान का सूत्र भी कहा जा सकता है । बिन सत्य तथ्यों का साक्षात्कार मनुष्य अपने जीवन-काल में करता रहा है, उनका सम्पूर्ण सार लोकोक्तियों में प्लावित होता रहवा है । चिर संचित अनुभव भूला ज्ञान-राशि का सूत्रबद्ध संक्षिप्त प्रकाशन लोकोक्तियों में प्राप्त होता है । लोकोक्तियों के लघु आकार में भी गागर में सागर के समान नीति, शिक्षा, अध्यात्म, राष्ट्र सभी समाज एवं जाति के व्यापक नियम, सिद्धान्त एवं आचार-विचारों का समावेश रहता है । लोकोक्ति की एक छोटी-सी सीमा में विशाल राष्ट्र का स्वरूप प्रतिबिम्बित हो सकना है ।

लोकोक्तियाँ व्यक्ति-परक न होकर सामूहिकता से सम्बन्धित होती हैं । व्यक्ति की एक सहज उक्ति ही लोक से स्वीकृत हो जाने पर लोकोक्ति बन जाती है । धैरिक अनुभव ही समस्त मानव-प्राणियों के मन एवं मस्तिष्क पर प्रभाव डाल कर सर्वज्वीन एवं सर्व ग्राह्य बन जाता है तब लोकोक्ति कहलाता है ।

लोकोक्तियों की परम्परा अत्यन्त प्राचीन है । वेदों में घनेक स्थलों पर इनकी उपलब्धि होती है ।<sup>1</sup>

उपनिषदों में भी इनका बाहुल्य है । त्रिपिटक तथा जातक कथाओं में भी इनका प्रयोग प्रचुर मात्रा में प्राप्त होता है । संस्कृत साहित्य में लोकोक्तियों का अत्यधिक सुन्दर निरूपण हुआ है । संस्कृत में लोकोक्ति को सुभाषित या सूक्ति कहा गया है । सुन्दर रीति से कहा गया कथन ही सुभाषित है—सुष्ठु भाषितं सुभाषितम् । इस प्रकार लोकोक्ति वह सुन्दर रीति में कहा गया कथन है जो लोक-व्यापी प्रभाव से

1. "कृतं मे दक्षिण-हस्ते जयो मे सव्य आहितः ।" —अथर्व वेद ७/५२/८ ।

"अदीनाः स्याम शरदः भतम् ।" यजुर्वेद ३६/२४ ।

"म ऋते श्रान्तसत्य सरस्वा देवाः ।" ऋग्वेद ४/३३/११ ।

पूरे हो। हिन्दी में लोकोक्तियों का प्रसार भी बड़े व्यापक रूप से प्राप्त होता है। इसमें सन्देह नहीं कि पूर्वोक्त प्राचीन लोकोक्तियों का उत्तराधिकार हिन्दी में बहुत अंशों में यथावत् चला आया है। संस्कृत का 'वरमद्य कपोलो श्री मयूरात्।' (कल के मोर से आज का बघूतर अच्छा) हिन्दी में 'नौ नवद भले तेरह उधार नहीं' के रूप में विद्यमान है। उसी प्रकार राजसेखर की 'कपूर मंजरी' में प्रयुक्त हृत्पकंकण कि हृत्पण्णोण पैवली आदि का हिन्दीरूप 'हाथ कगन को आरसी क्या' प्रख्यात है। इस प्रकार अनेक अर्वाचीन कहावतों में प्राचीन काल की विचार-धारा का प्रवाह प्राप्त होता है। प्राचीन तथ्यों को धारण करने के अतिरिक्त लोकोक्तियों में समयगीत अनुभव एवं व्यवहार सिद्ध ज्ञान भी जुड़ता रहता है। कल्पना की अवास्तविक छाया इनमें नहीं होती, बल्कि यथार्थ जीवन के घगतल पर उत्पन्न तत्वों से इनका निर्माण होता है। जाजिया देण की लोकोक्तियों पर विचार करते हुए एक विद्वान ने कहा है कि लोकोक्तियाँ वे सक्षिप्त सुभाषित हैं जिनमें नैतिक विचारों तथा लौकिक ज्ञान का ही—जो जनता के चिरकालीन निरीक्षण तथा अनुभव से प्राप्त होता है—बर्णन नहीं है, बल्कि इसके अतिरिक्त वे संस्कृति के तत्व, पौराणिक कथाओं के स्वरूप तथा ऐतिहासिक घटनाओं पर भी प्रकाश डालती हैं।<sup>1</sup>

वर्गीकरण की दृष्टि से विचार करने पर इन लोकोक्तियों को पाँच बर्गों में विभक्त किया जा सकता है<sup>2</sup>—

- (१) स्थान सम्बन्धी लोकोक्तियाँ
- (२) जाति सम्बन्धी लोकोक्तियाँ
- (३) प्राकृति या कृषि सम्बन्धी लोकोक्तियाँ
- (४) पशुपक्षी सम्बन्धी लोकोक्तियाँ
- (५) प्रकीर्ण लोकोक्तियाँ

भारत में अनेक ऐसी लोकोक्तियों का प्रचलन है जिनमें स्थानीय विशेषताओं की स्पष्ट झलक प्राप्त होती है। बिहार तिरहुत प्रदेश को विशेषताओं को प्रकट करने वाली लोकोक्ति इस प्रकार है—

कोकटी घोती पटुआ साग  
तिरहुत गाँव छड़े अनुराग  
भाप भरत तन तवणी रूप  
एतबत तिरहुत होइ अनूप।

कुछ लोकोक्तियों में जाति विभेद की विशेषताओं एवं प्रवृत्तियों का उल्लेख प्राप्त होता है—

बामन, कुबकुर, माऊ  
भापन जाति बैसि पुराऊ।

1. हिन्दी साहित्य का नूतन इतिहास, भाग १९, प्रस्तावना, पृ० १३२ के अर्धपृष्ठ।
2. वही, पृ० १४०।

उपयुक्त लोकोक्ति में ब्राह्मण, कुला, एवं नाऊ की समान वृत्ति की ओर संकेत किया गया है। ये तीनों अपनी जाति के व्यक्ति को देखकर ही स्पर्धा बसा नृद हो उठते हैं।

प्रकृति और कृषि सम्बन्धी लोकोक्तियाँ भी प्रचुर संख्या में उल्लेख होती हैं। मोजपुरी प्रदेश में प्रचलित एक लोकोक्ति में वर्षा और कृषि का सम्बन्ध बर्णित हुआ है—

अगहन दूना पूस सवाई,  
माघ मास घरहू से जाई।

उक्त लोकोक्ति का भावार्थ है कि अगहन में वर्षा होने पर दुगुना अन्न उत्पन्न होता है, पूस में वर्षा होने में सवागुना और माघ में वर्षा होने से घर की पूँजी भी समाप्त हो जाती है।

पशु पक्षी में सम्बन्धित लोकोक्तियाँ भी जन-सामान्य में अत्यधिक लोक प्रिय हैं। इनमें पशु-पक्षी के स्वभाव, गुण, दोष आदि का उल्लेख मिलता है। एक लोकोक्ति में उत्तम बैल के गुणों का वर्णन किया गया है—

सींग मुड़े, माया उठा, मुँह का होखे गोल।  
रोम नरम, खंचल करन, तेज बैल अनमोल ॥

प्रतीर्ण लोकोक्तियों में विभिन्न विषयों से सम्बन्धित प्रामाण्य उक्तियों का समावेश है। इनमें नीति के बचन नीरोग, रहने के नुस्खे व्यंग्यात्मक कथन आदि उल्लिखित रहते हैं।

लोकोक्तियों के द्वारा जीवन के अनमोल अनुभवों के आधार पर नैतिक शिक्षा की जो प्रेरणा मिलती है वह अन्यत्र दुर्लभ है। नीति-विषयक लोकोक्तियों में अपूर्व ज्ञान-भंडार छिपा रहता है। एक लोकोक्ति में कहा गया है कि—साधु का विनाश दासी (स्त्री) के कारण, चोर का विनाश खाँसी के कारण, प्रेम का विनाश हँसी (अपमान) के कारण तथा बुद्धि का विनाश स्वस्थकर भोजन न मिलने के कारण हो जाता है।

समर्थ दासी, घोरथ खाँसी, प्रीति बिनास हँसी।  
बाँया उनकी बुद्धि बिनास, लाय जो रोटी दासी ॥

लोकोक्तियों में व्यंग्य के द्वारा तथ्य-प्रकाशन की परम्परा अत्यधिक रही है। दूसरे के दोषों को देखकर उनके प्रति छुटीला व्यंग्य करके पारस्परिक मनोरंजन की सामग्री एकत्र कर लेना जन साधारण की एक प्रवृत्ति पाई जाती है। इसीलिए वहाँ व्यंग्य प्रधान उक्तियों का बाहुल्य दिखाई देता है। बड़े अपराध के लिए छोटा सा प्रायश्चित्त करने वाले के लिए कहा गया है—

गाइ मारि के जूता बान

इसी प्रकार स्वयं अभाव-ग्रस्त रहकर भी दूसरे के प्रति अनुचित व्यंग्य करने वाले व्यक्ति पर व्यंग्य किया गया है—

कनिया के माँड़ ना लोकी के बुनिया।

अर्थात्—बधू को तो माँझ भी नहीं मिनटा और नोकुरानी को बूँदी दी आती है ।

लोकोक्तियों की कतिपय विशेषताएँ होती हैं—

साधवत्त्व—लोकोक्ति एक सक्षिप्त सूत्र में आवद्ध बृहत् ज्ञान राशि है । अपनी संक्षिप्तता के कारण ही वह प्रत्येक जन-कण्ड पर घत-घत राक्ष्या में विराजमान रहती है । इसी साधवत्त्व गुण के कारण इसमें अन्तर्निहित भाव, भ्रम पर सीधा प्रभाव डालता है ।

सरलता—लोकोक्ति सरल स्वभाव युक्त साधारण जन-की रचना होती है अतः उसमें सरलता का होना प्राकृतिक है । भाव और भाषा की सरलता के कारण ही एक उक्ति जन-जन के मन को स्पर्श करती हुई लोकोक्ति का रूप धारण कर लेती है । जटिल भाव और दुरूह भाषा का प्रभाव हृदय पर सीधा नहीं पड़ता । अतः लोकोक्तियों में सरलता का गुण अपेक्षित है ।

अनुभव-सिद्ध ज्ञान—लोकोक्तियों में मानव का अनुभूत ज्ञान झोलता है । प्रत्यक्ष घटना, दृश्य अथवा कार्य-व्यापारों के आधार पर मनुष्य ने जो अनुभव प्राप्त किये हैं, उनका सूत्र बद्ध सक्षिप्त प्रकाशन ही लोकोक्ति है ।

हिन्दी में घाघ और भड्डरी के नाम से अनेक कहावतें प्रसिद्ध हैं । इनके अतिरिक्त लाल बुभुक्कड़, माधोदास, हृदयराम आदि व्यक्तियों के द्वारा निर्मित कहावतें भी प्रचलित हैं ।<sup>1</sup>

## मुहावरे

मुहावरा अरबी भाषा का शब्द है । इसका अर्थ होता है—‘परस्पर बात-चीत और सवाल-जवाब करना’ । अंग्रेजी भाषा में इसे ‘ईडियम’ नाम से सम्बोधित करते हैं । संस्कृत में इस शब्द के यथार्थ अर्थ का बोधक कोई शब्द नहीं है । कतिपय विद्वानों के द्वारा ‘प्रयुक्तता’ ‘वागीति’ एवं ‘रमणीय प्रयोग’ का व्यवहार इस शब्द के लिये हुआ है । परन्तु इन शब्दों से मुहावरे के भाव का सम्यक् प्रकाशन नहीं होता, अतएव ये शब्द-रूप उपयुक्त नहीं हैं ।

अरबी में मुहावरा शब्द का अर्थ सीमित है परन्तु हिन्दी और उर्दू में यह अधिक व्यापक हो गया है । वहाँ लक्षण अथवा व्यञ्जना द्वारा सिद्ध वाक्य को ही मुहावरा कहते हैं । मुहावरे का अर्थ, उसके अभिप्रेयार्थ से भिन्न होता है;—यथा ‘फूटी आँख से देखना, मुहावरे का अर्थ इस अभिप्रेयार्थ से भिन्न घृणा करना है ।

मुहावरो का भाषा-सौष्टव की दृष्टि से अत्यधिक महत्व है । मुहावरों के प्रयोग से भाषा में संप्राणता आती है । लाक्षणिक प्रयोगों के द्वारा भावों का प्रकाशन अधिक सुन्दरता तथा सांकेतिकता से हो जाता है । मुहावरे लाक्षणिक प्रयोग से युक्त

1. प० रामनरेश त्रिपाठी ने ग्राम साहित्य भाग ३ में इन सबकी कहावतों का संग्रह किया है ।

होने के कारण भाषा में सौंदर्य, भाधुयं एवं विलक्षणता की सृष्टि करते हैं। अतएव हम कह सकते हैं कि मुहावरा किसी भाषा या बोली में प्रयुक्त होने वाला एक ऐसा वाक्य खण्ड है जिसकी उपस्थिति से वचन की रोचकता और सफलता में वृद्धि होती है। मुहावरे की उत्पत्ति का इतिहास भाषा के जन्म से जुड़ा हुआ है। प्राचीन साहित्य में मुहावरों का प्रयोग प्राप्त होता है। 'पंचतंत्र' में 'अधंचं: मु दत्वा निस्सारितः' एक वाक्य है जिसमें 'अधंचंद्र देना' मुहावरा है जिसका अर्थ होता है गला पकड़ कर बाहर निकाल देना। 'बेणी संहार' के तृतीय अंक में अश्वत्थामा द्वारा कथित एक वाक्य में 'जीम गिर जाना' मुहावरे का प्रयोग हुआ है—

“कथमेव प्रसपतां वः सहस्रधा न दीर्णमनया जिह्वा ।”

अर्थात्—इस प्रकार वार्तालाप करते हुए तुम्हारी जीम के सहस्र टुकड़े क्यों नहीं हो जाते ?

पालि भाषा में शोर-गुल होने के संदर्भ में 'मछली मारना' मुहावरे का प्रयोग प्राप्त होता है—

“केवटा मज्जे मच्छं वितोपेत्ति ।”

अर्थात्—'मछुए मानो मछली मार रहे हों।' प्राकृत में 'मुह पर मुहर लगाना' मुहावरे का प्रयोग 'मुहेसु मुद्दा' (मुछेपु मुद्रा) के रूप में मिलता है। हिन्दी में प्राचीन काल के मुहावरों की परम्परा का अनुकरण तां हुआ ही है, अनेक नवीन मुहावरों की उदभावना भी हुई है। हिन्दी गद्य और पद्य—दोनों में मुहावरों का प्रयोग प्रचुरता से प्राप्त होता है।

मुहावरों का विस्तार-क्षेत्र अत्यधिक विशाल है। सम्पूर्ण स्यावर एवं जंगम प्रकृति से इनका सम्बन्ध है। जीवन का कोई कार्य-व्यापार ऐसा नहीं है, जिसमें मुहावरों का प्रयोग न हो सका हो। समस्त प्राकृतिक तत्वों, शारीरिक अंग-उपांगों, सामाजिक रूढ़ियों, प्रथाओं एवं परम्पराओं का उल्लेख इनमें पाया जाता है। देश की ऐतिहासिक एवं सांस्कृतिक स्थितियों के स्पष्ट चित्र इनमें प्रतिबिम्बित होते हैं। अनेक मुहावरों में जनता की आर्थिक स्थिति का प्रकाशन होता है; उदाहरणार्थ—'गरीबी

1. "मनुष्य के कार्यक्षेत्र विस्तृत हैं, उसके मानसिक भाव भी अनन्त हैं। घटना और कार्य-कारण परम्परा से जैसे असह्य वाक्यों की उत्पत्ति होती है, उसी प्रकार मुहावरों की भी। अनेक अवसर ऐसे उपस्थित होते हैं, जब मनुष्य अपने मन के भावों के, कारण विशेष से संकेत अथवा इंगित विधा व्यंग्य द्वारा प्रकट करना चाहता है। कभी कई एक ऐसे भावों को छोड़े से शब्दों में निवृत्त करने का उद्योग करता है, जिनके अधिक लम्बे-चौड़े वाक्यों का जाल छिन्न करना उसे अभीष्ट होता है। प्रायः हास-परिहास, घृणा, आवेग, उत्साह आदि के अवसर पर उस प्रवृत्ति के अनुकूल वाक्य-योजना होती देखी जाती है। सामयिक अवस्था और परिस्थिति का भी वाक्य विन्यास पर बहुत कुछ प्रभाव पड़ा है। और इसी प्रकार के साधनों से मुहावरों का आविर्भाव होता है।"

—पं० अयोध्यासिंह उपाध्याय हरिऔध, 'बोलचाल', पृ० १३६-३७।

में आटा गीला होना' एगिद्र व्यक्ति की अन्न व प्रसन्न अवस्था का सूचक है, जब एक बच्चे की उपस्थिति में ही उसे दूधरे बरत का भी सामना करना पड़ जाता है। 'पेट वाटना' मुहावरा स्वयं बच्चे को सहन करने का प्रतीक है। सामाजिक प्रथाओं को प्रकाशित करने वाले मुहावरे भी अत्यधिक प्रचलित हैं। 'धीपा बजाना' पुत्र-व्रत के समय प्रसन्नता में पाली बजाने की प्रथा की ओर संकेत करता है। 'गठ जोड़ाव करना' विवाह के अक्षर पर वर-वधू के प्रथि-संधन का सूचक है। 'गोधन कूटना' मुहावरा पीटने के अर्थ में प्रयुक्त होता है जिसमें कानिक पुत्र द्वितीया के दिन स्त्रियों द्वारा गोबर से बनी गोधन की मूर्ति को मूगल से पीटने की प्रथा व्यक्त होती है। बुद्ध मुहावरो में पौराणिक कथाओं का संकेत भी मिलता है। 'भोज का चांद देलना' कलकित होने के अर्थ में प्रयुक्त होता है। इसमें कृपण सम्बन्धी यह अन्तर्कथा निहित है जिसमें मणि चुराने का वकल उन पर भगाया। लोक मान्यताओं एवं विद्वानों का उल्लेख करने वाले भी मुहावरे हैं। 'गीदड़ बोलना' विनाश का सूचक होता है एवं 'कौआ बोलना' प्रिय के आगमन का प्रतीक है।

मुहावरो के व्यापक क्षेत्र में जन-जीवन का प्रत्येक अंग मुखरित हुआ है। लोक-सांस्कृतिक के अनमोल तत्व इन मुहावरो में अन्तर्निहित हैं—

मुहावरो की कतिपय विशेषताएँ होती हैं—

(१) सापेक्ष सत्ता—मुहावरो का अस्तित्व तभी सार्थक होता है जब वह किसी अन्य वाक्य का अंग बनकर प्रयुक्त होता है। उसका स्वतंत्र कोई महत्व नहीं होता। उदाहरणार्थ 'दाँत छट्टे करना' मुहावरा अपने अर्थ को तब तक व्यंजित नहीं करता जब तक यह किसी वाक्य में प्रयुक्त होकर नहीं आता।

युद्ध क्षेत्र में राम की बानर-सेना ने राक्षसों के दाँत छट्टे कर दिये—इस वाक्य में उक्त मुहावरे का अर्थ-परास्त करना स्पष्ट हो जाता है।

(२) अपरिवर्तन शीलता—मुहावरे का प्रयोग उसके मूल रूप में होना चाहिये। रूप परिवर्तित हो जाने पर मुहावरा नष्ट हो जाता है; यथा—'नौ दो ग्यारह होना' का 'आठ तीन ग्यारह' होना रूपान्तर करने पर मुहावरे का अस्तित्व समाप्त हो जाता है।

(३) सक्षयार्थ की प्रधानता—मुहावरे का उद्देश्य उसके साहित्यिक अर्थ से भिन्न किसी विशिष्ट अर्थ की व्यञ्जना करना होता है। 'गढ़े मुँह उखाड़ना' एक मुहावरा है जिसका अर्थ वास्तव में मुँह को उखाड़ना नहीं है बल्कि बीती बातों को स्मरण करना है। इस प्रकार मुहावरो में लक्षित अर्थ की प्रधानता होती है।

### पहेलियाँ

मानव-हृदय अनन्त भावनाओं का स्रोत है। इन अनन्त भावनाओं में बहुत सी इस प्रकार की भावनाएँ होती हैं जो सांस्कृतिक हो सकती हैं, जिनकी अभिव्यक्ति उन्मुक्त रूप से की जा सकती है और बहुत सी ऐसी भावनाएँ भी होती हैं जिनकी अभिव्यक्ति सबके समक्ष नहीं की जा सकती। यहाँ पर मनुष्य में गोपनीयता की

प्रकृति जन्म लेती है। ऐसी स्थिति में मनुष्य निर्दिष्ट व्यक्ति तक अपनी भावना को प्रेरित करने के लिए गुप्त साधनों का प्रयोग करता है। 'पहेली' बाणी का यह दुरुह व्यापार है जिसमें मनुष्य की गोपनीयता की प्रवृत्ति अन्तर्भूत है। डा० फ्रेजर ने लिखा है कि पहेलियों की रचना उम्र समय हुई होगी जब कुछ कारणों से वक्ता को स्पष्ट शब्दों में किसी बात को कहने में किसी प्रकार की अडचन पड़ती होगी।<sup>1</sup> दुर्बोध कथन-पद्धति को पहेली कहते हैं। प्रारम्भ में पहेली का जन्म मनुष्य की इसी स्वाभाविक गोपनीयता की आवश्यकता वश हुआ होगा, पर आगे चल कर यह बौद्धिक माप का मनोरंजक पैमाना बन गई।

पहेलियों की परम्परा अत्यन्त प्राचीन है। वैदिक ग्रन्थों में भी इनका स्वरूप प्राप्त होता है। वेदों में ये पहेलियों 'ब्रह्मोदय' नाम से प्राप्त होती हैं। अश्वमेध यज्ञ के अवसर पर अनुष्ठान के एक अंग रूप में इनका उपयोग होता था। अश्व का बलिदान करने से पूर्व होतृ एवं ब्राह्मण में पहेली-बुझौवल होता था, इसी को ब्रह्मोदय कहा गया है। वेदों के उपरान्त यही परम्परा लौकिक क्षेत्रों में भी प्रचलित हो गई होगी या साथ-साथ चली होगी।<sup>2</sup> उपनिषदों में भी रहस्यात्मक भाषा का प्रयोग हुआ है। नाचिकेता और यम के मध्य जिस रहस्यमय तर्क के विषय में वार्तालाप हुआ है वह एक पहेली ही है। गीता में भगवान् कृष्ण ने संनार की उपमा रहस्यात्मक ढंग से एक पीपल के वृक्ष से दी है, वहाँ भी एक पहेली के तर्क विद्यमान हैं। महाभारत में यक्ष के द्वारा पाँचों पाँडवों से किए जाने वाले प्रश्न भी पहेली के समान थे जिनका उत्तर केवल युधिष्ठिर ही दे सके थे। संस्कृत साहित्य में पहेली को 'प्रेलिका' कहा जाता है। वहाँ प्रचुर परिमाण में इनकी प्राप्ति होती है; उदाहरणार्थ—

पंचमर्त्री न पान्चाली, छिजिह्वा न सपिणी  
कृष्ण भुखी न सर्जारी य जानाति सः पण्डितः।

इस पहेली का उत्तर है—लेखनी। इसमें उपर्युक्त समस्त बातें घटित होती हैं।

संस्कृत साहित्य में पहेलियों का एक अन्य प्रकार भी प्रचलित है जिसमें प्रश्न के अन्दर ही उत्तर छिपा रहता है—

का काशी का मधुरा का शीतल वाहिनी गंगा  
कंस जंघान कृष्ण की बलवर्तन न बाधते शीतम।

इसके अतिरिक्त भी विविध प्रकार की पहेलियों के उदाहरण उपलब्ध होते हैं।

हिन्दी में पहेलियों की यह परम्परा और अधिक विकसित हुई। सामान्य लोक-जीवन में इन पहेलियों की एक विशाल सख्या प्राप्त होती है। इन पहेलियों के द्वारा बुद्धि का व्यायाम होता है। बुद्धि परीक्षा के अनुपम साधन के रूप में ये

1. Dr. Frazer, The golden Bough; Vol. 9, Page 121.

2. डा० सत्येन्द्र, लोकसाहित्य विज्ञान, पृ० ४९२।



व्यवहृत होती हैं। भावनाओं से इनका सम्बन्ध नहीं रहता। मस्तिष्क के कीमल से उदास होकर ये मस्तिष्क पर ही प्रभाव डालती हैं।

पहेलियों के मुख्यतः निम्नलिखित प्रकार हो सकते हैं—

- (१) खेती सम्बन्धी
- (२) भोज्य पदार्थ सम्बन्धी
- (३) घरेलू वस्तु सम्बन्धी
- (४) प्राणी सम्बन्धी
- (५) प्रकृति सम्बन्धी
- (६) अंग-प्रत्यंग सम्बन्धी
- (७) अन्य

खेती सम्बन्धी पहेलियों में खेतों में उत्पन्न होने वाले अनाज, खेती के साधन, कृषक आदि से सम्बन्धित विषय रहते हैं—

अहत से मैं अतहत मइलों  
पोर-पोर अंगुठी पहिरत गइलो। (ईल)

भोज्य पदार्थ सम्बन्धी पहेलियाँ भी अत्यधिक मात्रा में प्रचलित हैं—

एक बाग में ऐसा हुआ।  
आधा बगुला आधा सुआ। (भूली)

घरेलू प्रयोग में आने वाली वस्तुओं की संख्या विचाल है, अतः उनसे सम्बन्धित पहेलियाँ भी सर्वाधिक मात्रा में प्रचलित रहती हैं।

आहाँ आहाँ आहाँ, तीन गोइ तीन बाहाँ  
पिठिया पर पोंछ नाचे ई तमासा काहाँ। (तराजू)

छाती फाटल कापार पर घाय  
उत्तिम घर में ओकर ठाँव। (शंख)

अनेक पहेलियों में मनुष्यों का बर्णन रहता है। समस्त प्राणियों सम्बन्धित एक पहेली इस प्रकार है—

सोने के सोन चिरइया, सोने के पिजड़ा  
उड़ि गइली सोन चिरइया पड़तवा पिजड़ा। (प्राण और शरीर)

प्रकृति-सत्त्वों के आधार पर भी पहेलियों का निर्माण अत्यधिक संख्या में हुआ है—

साल गाइ खर लाइ  
पानी विए मरि जाइ। (भाग)

शरीर के विभिन्न अंग-प्रत्यंगों पर भी अनेक पहेलियों की रचना हुई है—

हृत्तिलक भँवरा पैटारही में लुकाय ।

घार सह राम लागे तबो ना यिकाय ॥ (भोल)

पहेलियों के अन्य विविध उदाहरण लोक-जीवन में प्राप्त होते हैं। दृष्टिकूट भी पहेलियों के एक प्रकार है जिनका प्रचलन लोक-समुदाय में देखा जाता है।

स्याम बरन मुख उज्जर किते,  
राधनसोस मन्दोदरि जिते ।  
हनूमान पिता करि संहो,  
तब राम पिता भरि बँहो ।

इसका उत्तर इस प्रकार है—

प्र०—उरद (स्याम बरन मुख उज्जर) क्या भाव है ?

उ०—ग्यारह सेर (रावन के दस सिर—मन्दोदरि का एक सिर) ।

प्र०—हवा से फटक कर (हनूमान के पिता—पवन) लूंगा ।

उ०—तब दस सेर (राम पिता—दशरथ) के भाव दूंगा ।

**ढकोसला**

ढकोसलों का स्वरूप पहेलियों के समान हो होता है। परन्तु विषय की दृष्टि से दोनों में बृहत् अन्तर है। पहेलियाँ साधक होती हैं परन्तु ढकोसले निरर्थक होते हैं। बेतुकी, ऊटपटांग तथा असंबद्ध बातों का उनमें समावेश रहता है। इनका उद्देश्य जनता का मनोरंजन करना मात्र है। इसमें किसी प्रकार के बौद्धिक कौशल की अपेक्षा नहीं होती। इन्हें सुन कर प्रत्येक व्यक्ति के मुख पर अनायास ही मुस्कराहट आ जाती है।

संस्कृत-साहित्य में ढकोसलों का प्रयोग बहुत मिलता है। प्रायः नाटकों के विदूषक दशकों को हँसाने के लिये इनका प्रयोग करते हैं। घूदक के मृच्छकटिक नाटक में शाकार नामक पात्र कहता है—

षाणवयेन ययासोता भारिता भारते युगे,  
एवं त्वां मोटयिष्यामि जटापुरिव द्रौपदीम् ।

(मैं तुम्हें उसी प्रकार मार डालूँगा जैसे षाणवय ने महाभारत में सीता को मार जटायु ने द्रौपदी को मार डाला था)

इस बेतुकी उक्ति का एक मात्र उद्देश्य जनता को हँसाना है। हिन्दी में भी इस प्रकार के ढकोसलों का प्रयोग उपलब्ध होता है।

ऊँट पनारे बहि बला में जाग्यो पिय भोर ।  
हाय माइ पिय बूँडन लागी मिला कदौती का बेट ॥

भोजपुरी प्रदेश में प्रचलित एक डकोसला इस प्रकार है—

हाथी घड़त पहाड़ पर,  
बिनि-बिनि बहुआ खाइ ।  
धौंटी रभलसि बाप के,  
उसुटा पैर उठाइ ॥

ब्रज में भी इस प्रकार की उक्तियाँ प्रचलित हैं—

धौरी घोड़ी साल सगाम ।  
बापें बँठ्यो शानी ग्राम ॥

### लोकसाहित्य की विशेषताएँ तथा महत्त्व

विराट् विश्व के जीवनाश्रम में प्रच्छन्न सत्य की अगणित मणियाँ अन्वेषक के दुर्गम मार्ग में अपनी प्रकाश हरिणों से उसका प्रत्याह्वान करती हैं और प्राप्ति की पाषाणों में तल्लीन साधक साक्षात् तत्त्वद्रष्टा की भाँति उन अनमोल रत्नों की उपलब्धि कर लेता है। लोक साहित्य के महत्त्वांकन के निमित्त इसी प्रकार की तत्त्वदर्शिता अपेक्षित है। लोक-जीवन के सत्य की जगमगाती अनन्त रत्न-राशि इसमें व्याप्त है। प्रथमदर्शी अन्वेषक की भाँति स्वयं को सम रूख से उस विशाल भावसागर में निमग्न करके ही उन सत्य-रत्नों की प्राप्ति किया जा सकता है। लोक-साहित्य का सबसे अधिक महत्त्व सामान्य-जीवन के सर्वांगीण सत्य का उद्घाटन करना है।

सुविधानुसार लोक-साहित्य के महत्त्व को निम्नांकित रूप से वर्गीकृत किया जा सकता है—

**ऐतिहासिक महत्त्व**—लोक साहित्य में इस प्रकार की सामग्री का प्रभूत संघटन रहता है जो युग, समाज और व्यक्ति के इतिहास को सजीवता प्रदान करता है। समय के आघात से विलुप्त एवं विस्मृत घटनाएँ लोकानुभूति द्वारा लोक-साहित्य में प्रथम पाती हैं। संसार के इतिहासवेत्ताओं को लोक साहित्य के माध्यम से अतीत सम्बन्धी अमूल्य सामग्री प्राप्त होती है जो उनके ज्ञान को पुष्ट करती है।

**भौगोलिक महत्त्व**—लोक साहित्य के अन्तर्गत विभिन्न भौगोलिक स्थानों, नदियों पर्वतों, समुद्रों, द्वीपों आदि का उल्लेख प्राप्त होता है। विभिन्न प्रकार के व्यापार तथा व्यापार के साधनों, आवागमन के साधनों, विभिन्न ऋतुओं तथा देशानुकूल जलवायु, वातावरण आदि का वर्णन भी उपलब्ध होता है। लोक साहित्य में देश की युगानुगत परिस्थितियों तथा भौगोलिक स्थितियों का भी वर्णन रहता है।

**सामाजिक महत्त्व**—लोक साहित्य समाज की अभिव्यक्ति है अतः इसमें समाज के समस्त पहलुओं का, सुख-दुख, राग-बिराग, आशा-निराशा, ईर्ष्या-द्वेष आदि मनोभावों का, रीति-रिवाज, आचार-विचार, रहन-सहन, विश्वास और परम्पराओं का सजीव चित्रण प्राप्त होता है। समाज में व्याप्त समस्त सम्बन्धों का भावनारमक निरूपण तथा विभिन्न व्यक्तियों का पारस्परिक अनुबन्ध इसमें प्राप्त होता है। किन्हीं

समाज का सर्वाधिक सच्चा और स्पष्ट रूप देखना हो तो उसके लोक साहित्य में देखना चाहिये ।

**धार्मिक महत्त्व**—धर्म समाज का अविच्छेद्य अंग है । लोक साहित्य में समाज और धर्म का यह अटूट सम्बन्ध सर्वत्र प्राप्त होता है । विभिन्न देवी-देवताओं की उपासना, नदियों, पर्वतों, माँपो, वृक्षों आदि की पूजा, विभिन्न प्रकार के व्रत, तप, यज्ञ, दान आदि का आयोजन भी लोक साहित्य में वर्णित रहता है । किसी विशिष्ट समाज के अनेकानेक नैतिक एवं धार्मिक पक्षों का वास्तविक परिचय लोक-साहित्य द्वारा ही सम्भव है ।

**धार्मिक महत्त्व**—प्रत्येक युग के जन-जीवन की धार्मिक स्थिति का चित्रण लोक-साहित्य में लक्षित होता है । जहाँ लोक साहित्य में धन-धान्य पूर्ण सम्पन्न समाज में 'सोने की थाली' में 'छप्पन प्रकार के पकवान' परोसने का वर्णन होता है, वहाँ दरिद्रता-ग्रस्त परिवारों का निराहार दिन काटने की कथा पूर्ण स्थिति का भी उल्लेख प्राप्त होता है ।

**सांस्कृतिक महत्त्व**—देश और समाज में व्याप्त सांस्कृतिक अनुष्ठानों का वर्णन भी लोकसाहित्य का एक अंग है । लोक-मानस की सांस्कृतिक उन्नति एवं अवनति का प्रामाणिक मानचित्र लोक-साहित्य में ही प्राप्त होता है ।

**नैतिक महत्त्व**—लोक का नैतिक स्तर लोक-साहित्य में अत्यन्त सजीवता से निरूपित होता है । सदाचार और पवित्र निष्ठाओं में पगे हुए पावन चरित्र लोक-साहित्य के अध्येता को भाव-विह्वल बनाये बिना नहीं रहते । आदर्श सती नारी का दिव्य रूप, पिता का त्याग, पुत्र का अनुराग, भाई-बहन का मिलन-विद्योह आदि भावोत्कर्ष के अनुपम उदाहरण प्राप्य होते हैं । इसके विपरीत कही-कही नैतिक व्यपकर्ष का भी चित्रण रहता है ।

**भाषा-शास्त्रीय महत्त्व**—लोक-भाषा में वर्णित होने के कारण लोकसाहित्य का भाषा-वैज्ञानिक महत्त्व भी है । भाषा विकास के क्रम में बोली का असाधारण योग है । शब्दों के प्रामाणिक निरुक्त ज्ञान के हेतु भी हम बोलियों का अध्ययन करते हैं । लोक-बोलियों के प्राकृतिक शब्द-रूप लोकसाहित्य में ही प्राप्त होते हैं ।

**साहित्यिक महत्त्व**—यद्यपि साहित्य की भाँति लोक-साहित्य भी मानव-हृदय की भ्रम-वात्मक अभिव्यक्ति है, तथापि दोनों का अन्तर भी विचारणीय है । 'रसात्मक भाव्य' की अन्तर्दृष्टि लोकसाहित्य में साहित्य से किसी प्रकार हीन नहीं है ।

### लोकसाहित्य और साहित्य का सम्बन्ध

मानव-अन्तराल से उद्भूत रागानुरागमयी भावनाओं की अभिव्यंजना साहित्य है । लोक-साहित्य की आधारभूमि भी मनुष्य की हृदय-तंत्री से झंकृत उत्साह और अवसाद युक्त भाव-तरंगों से समाप्त होती है । सुख-दुःख, आशा-निराशा, हास्य-रदन के कठिन घात-प्रतिघात से भावाकुल होकर मनुष्य संवेदनशील हो उठता है । हृदय की संवेदना ही जब मानव की याणी में विगलित होती है तो साहित्य की सृष्टि

होती है। साहित्य सर्वत्र लोक सापेक्ष भावराशि है, लोक से मुक्त उसका कोई अस्तित्व नहीं हो सकता। लोक एक अनन्त चेतनाशील सत्ता है। जो जीवन का प्रतीक और जन का पर्याय है।<sup>1</sup> ग्राम या गांधारण जनता तक ही इतका अर्थ सीमित नहीं है, गमन्य बराबर मात्र में लोक की गता उदात्त है।<sup>2</sup> भारतीय साहित्य इसी व्यापक लोक सत्ता से अनुसृजित है। मनुष्य का सांस्कृतिक उत्पादन साहित्य में व्यक्त होता है। भारतीय साहित्य में जिस भारतीय संस्कृति का सम्बन्ध है, वह लोक जीवन से परिपुष्ट है। समष्टि में अदृष्टि मत्त्व के सहज भारतीय संस्कृति में लोक जीवन की व्यापन है। साहित्य में इसी लोक-जीवन के सर्वाङ्गोप तत्त्वा का शिरोधार्य होना है।<sup>3</sup>

साहित्य और लोक-साहित्य यद्यपि दोनों ही लोकानुबन्धी हैं, तथापि दोनों में कुछ अन्तर भी है। लोक-जीवन से सारभूत जीवनो शक्तियों का ग्रहण करते साहित्य उसके धरातल से ऊपर उठकर अपने अस्तित्व का निर्माण करता है, किन्तु लोक-साहित्य इस धरातल को कभी छोड़ नहीं पाता। लोक-जीवन के सांस्कृतिक तत्त्व साहित्य में गृहीत होते हैं परन्तु लोकसाहित्य में समाहित रहने हैं। लोक-संस्कृति और लोक-साहित्य में अभेदात्मक सम्बन्ध है। लोकसाहित्य लोक-संस्कृति का पोषक भी है, निर्वाहकर्ता भी और निर्माता भी। लोकसाहित्य नित्य जीवन का अमूल्य प्रति-बिम्ब है। साहित्य में वैयक्तिकता का प्राधान्य होना है। समाज-व्यापन सत्त्वानुभूतियों की वैयक्तिक अभिव्यक्ति साहित्य में होती है। व्यक्ति का आत्म-तत्त्व विकसित होकर समाज से रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करता है, इसके पूर्व वह समाज-भिन्न एक सीमित, सकृबिन् मन स्थित मात्र है। अतः व्यक्ति के माध्यम से होने वाली सामा-जिक अभिव्यक्ति साहित्य है। किन्तु लोकसाहित्य समाज की ही अभिव्यक्ति है। विशिष्ट व्यक्तित्व का वहाँ लोप होता है। साहित्य प्रायः देशकाल की सीमाओं से प्रभावित होता है परन्तु लोक-साहित्य पर इनका कोई स्वरित प्रभाव नहीं पड़ता। सामाजिक रूप से विकसित होने के कारण जब तक कोई समाज प्राचीन प्रभाव उत्तरदा नहीं होता, लोक साहित्य उससे उन्मुक्त रहता है। साहित्य की अभिव्यक्ति परि-निष्ठित भाषा के माध्यम से होती है। परिष्कृत और परिमाजित शब्द-रूपों का विन्यास वहाँ होना है। इसके विपरीत लोक-साहित्य का आधार लोक-भाषा या 'बोली' है। सहज स्वाभाविक शब्दों का नियमहीन उन्मुक्त प्रयोग इसमें रहता है।

1. साकमु भुवने जने—अमरकोष।

2. सम्मेलन पत्रिका, लोक संस्कृति अंक, पृ० ८५ में श्री रामलाल कृत 'भारतीय लोक संस्कृति की अध्यात्म भूमि' शीर्षक निबन्ध।

3. "हमारा साहित्य, जिस रूप में हम उसे आज देखते हैं, उसके बीज इसी लोक-जीवन, संस्कृति और लोक साहित्य में पता नहीं कितने वर्षों से बिखरे हुए हैं, ठीक उसी प्रकार जैसे पानी और बूँदें।"

—सम्मेलन पत्रिका, लोक संस्कृति अंक, पृ० ११५ में श्री कोमलसिंह सोलंकी कृत 'लोक-संस्कृति की आत्मा', शीर्षक निबन्ध।

साहित्य का सम्पूर्ण स्वरूप नियम बद्ध होता है। भाषा-शैली, रस छन्द, अलंकार तथा भाषा आदि समस्त तत्वों का निर्धारित नियमों के अनुकूल साहित्य में प्रवेश होता है। किन्तु लोक-साहित्य में मानव-अनुभूतियों सर्वथा नियममुक्त होकर विचरण करती हैं। साहित्य लिखित रूप में सुरक्षित रहता है। लोक-साहित्य मौखिक रूप से जीवित रहने वाली परम्पराशील सत्ता है। साहित्य समाज के सुशिक्षित व्यक्तियों की सृष्टि है, लोक-साहित्य में अशिक्षित समुदाय का सांवेदनिक आलोचन रहता है।

आधुनिक युग लोक-संस्कृति का विकास युग है। लोक-साहित्य के विभिन्न रूपों का लिखित सचयन एवं संकलन करके उसके महत्वांकन का प्रयास हो रहा है। इस स्थिति में लोक-साहित्य के सर्वथा मौखिक रूप को मान्यता नहीं दी जा सकती। युगों से अनन्त प्रवाहशालिनी पारस्परिक चेतनामयी लोक-साहित्य की सत्ता का, रात-रात कट-व्यापी मार्ग में बौद्धिक सशोधन करके उसे लिखित रूप में दीर्घजीवी बनाने का जो प्रयास हो रहा है वह संलाध्य है। प्रगतिशील मानव-चेतना द्वारा लोक-भाषाओं में साहित्य-सृजन का विकास भी उत्तरोत्तर वृद्धि प्राप्त कर रहा है। इस प्रकार की रचनायें लोक-साहित्य के अन्तर्गत नहीं आ सकतीं, भले ही उनका बाह्यावरण लोक-साहित्य के समान हो।

रसास्वादन की दृष्टि से, भी साहित्य के अध्येता और लोक-साहित्य के श्रोता में अन्तर है। साहित्यक रसानुभूति के लिये व्यक्ति को हादिक संवेदनशीलता के अतिरिक्त कतिपय बौद्धिक अर्हताओं का अर्जन करना आवश्यक है परन्तु लोक-साहित्य की आनन्दानुभूति के लिये मन की कोमल राग-वृत्तियों की जायति मात्र अपेक्षित है।<sup>१</sup>

साहित्य और लोक-साहित्य में रागात्मक साम्य के होने पर भी रूप-सत्तात्मक अन्तर है। धर्म-विषय दोनों में समान हो सकते हैं किन्तु वर्णन-पद्धति में भेद होता है। साहित्य में यदि वह काव्य है तो अलंकार रस, छन्द का नियमित उपयोग किया जाता है। इसी प्रकार यदि वह साहित्य की कोई अन्य विधा हो तो सम्बन्धित विधा के निर्धारित लक्षणों की रक्षा उसके लिये अनिवार्य है, परन्तु नियतिकृत नियम

१. "सिद्ध कवियों की कविता का आनन्द वही उठा सकता है जिसने छन्द, व्याकरण और अलंकार-शास्त्र का अच्छी तरह अध्ययन किया है। ऐसी कविता को हम स्वाभाविक कविता नहीं कह सकते। यह तो भाषी निमित्त उस कवारी की तरह है जिसके पोये कँची से कतर कर ठीक किये रहते हैं और जो खास तरह की हवि से विवश होकर सजाई जाती है। ग्राम-गीत तो प्रकृति का वह उद्यान है जो जंगलों में, पहाड़ों पर, नदी-तटों पर स्वतन्त्र रूप से विवसित हुआ है। यह अकृत्रिम है। सिद्ध कवियों की कविता किसी बंगले का वह फूल है जिसका सर्वस्व माली है। पर ग्राम-गीत वह फूल है, भरने जिसको पानी मिलाते हैं, भेज जिसे नहलाते हैं, सूर्य जिसकी आँखें खोलता है, मन्द-मन्द समीर जिसे झूले में झुलाता है, चन्द्रमा जिसका मुँह चूमता है और ओस जिस पर गुमाथ-जल छिड़कती है। उसकी समता बंगले का कँदी फूल नहीं कर सकता।"

—रामनरेश त्रिपाठी, ग्राम साहित्य, पहला भाग, पृ० ५५ (प्रथम संस्करण)।

रहिताम् होने पर लोक साहित्य की कोई स्वरूपमक सीमा निर्धारित नहीं की जा सकती। अन्त्यानुप्रास के माद-सी-दर्य बिना भी लोकगीत अपना पूरा प्रभाव आंता पर बरकर ही डालता है। इसीलिये लोक-गीतों का आनन्द अनुप्य के लिये सहज और नसगिष्ठ होता है।<sup>1</sup>

साहित्य में संस्कार का अधिक योग (Culturised) है। लोक-साहित्य गम्भार की अतिनियमितता से मुक्त होने के कारण ही उच्च नैसर्गिक एवं स्वाभाविक है। साहित्य अपनी रसात्मकता की रक्षा करते हुए भी मानव जीवन के बहस्यण में रियर दृष्ट रमता है। लोक-गीत जीवन की किसी स्थिति की तीव्र अनुभूति कराकर मौन हो जाता है। उसमें संकेतित 'सत्' के ग्रहण करने का गुरतर दामित्व होता अथवा पाठक पर होता है। कहना चाहिए कि जिस गन्तव्य को प्राप्त करने के लिये साहित्य सम्बी यात्रा करता है, लोक-साहित्य थोड़ी दूर चलकर ही उस गन्तव्य की ओर इंगित करके बँट जाता है। साहित्य पाठक को कुछ देकर प्रभावित करता है, जबकि लोक-गीतों का प्रदेय संवेत मात्र करके शान्त हो जाता है—यह पाठक की क्षमता पर निर्भर है कि लोक-साहित्य में वह अपने प्राप्य की उपलब्धि कर लेता है या नहीं।

1. "साहित्य की दुनिया में लोकजीवन छन-छन कर आता है। इसलिये साहित्यिक गीत मजे-सुधरे होते हैं और उनकी चमक-दमक गिने-बुने लीरों को ही आसानी से अपने ओर खींच सकती है। पर इस पर मौजने-भुगारने और छानने में जीवन की बहुत-सी हरियाली भी बट-छट कर बाहर ही छूट जाती है जिससे साहित्य के गीतों में अबले छने पानी का आस्वाद होता है, जबकि लोकगीतों में ताजे पानी का आनन्द आता है।"

—सम्मेलन पत्रिका, लोक संस्कृति अंक' में श्री संभूषसाद बहुगुना उक्त 'लोकसाहित्य में लोकजीवन की व्यापक अनुभूति' शीर्षक निबन्ध।

तृतीय अध्याय

## लोकगीत का स्वरूप

- लोकगीत की परिभाषा और पृष्ठभूमि
- लोकगीत की विशेषताएँ और महत्व
- भारतीय परम्परा में लोकगीत
- लोकगीतों की विभिन्न कोटियाँ





## लोकगीत की परिभाषा और पृष्ठभूमि

## परिभाषा

मानव-हृदय का भाव-विकास अपनी उत्कट स्थिति में लगातार आरो-  
हावरोहों में जब भावों-बद्ध होकर प्रवाहित होने लगा तो शब्द-शास्त्रियों ने उसे  
गीत कहा और इसी गीत परम्परा की एक धारा जब अपनी देशज झोलियों में (अपनी  
घरेलू भाषा) में लोकवाणी को प्रवाहित करने लगी तो उसे लोक गीत के नाम से  
शासित किया गया। 'लोकगीत' शब्द में गायन का भाव सहज ही सामने आता है,  
अर्थात् उसका सम्बन्ध संगीत से सीधे जुड़ता है। तब फिर प्रश्न यह उठता है कि  
जो संगीत की वस्तु है उस लोकगीत में साहित्य का आरोप कैसा। इसके उत्तर में  
हमारी निम्नान्त धारणा यह है कि संगीत और साहित्य में कलात्मक प्रभाव का कोई  
अन्तर नहीं है, अन्तर है स्वर और अर्थ की प्रधानता और अधिधानता का। संगीत  
और साहित्य दोनों का मूल अधिष्ठान नाद है। एक में वह नाद शब्दों की सीमाओं को  
छूकर अपने प्रभाव सम्पदन के लिये पुनः अपने स्थान की ओर लौट आता है और  
दूसरे में नाद शब्द तक पहुँच कर अपनी अर्थ गत प्रभाव विलता के लिये वहीं टिक  
जाता है। दोनों का उद्गम हृदय है। भावमयता दोनों की विशेषता है। बस,  
अन्तर यही है कि संगीत में स्वर अथवा नाद प्रधान है और शब्द का अर्थ गीण है,  
जबकि साहित्य में अर्थ की प्रधानता है, नाद की नियमित घोष-सहरियाँ गीण हैं।  
कभी-कभी ऐसा भी होता है कि संगीत अपने अर्थ के प्रभाव से विशेष आकर्षक बन  
जाता है और साहित्य भी अपनी संगीतात्मक लय पद्धति के कारण चिन्ताकर्षक बन  
जाता है। किन्तु ऐसे प्रसंगों में हमारा दृढ़ मत है कि वहाँ संगीत अपनी  
प्रकृति में साहित्य अधिक है और संगीत कम और साहित्य अपनी प्रकृति में  
साहित्य कम और संगीत अधिक है। संगीत में गजस और कच्चापनी अपनी अर्थ गत  
विशेषताओं के कारण संगीत की अपेक्षा साहित्य के निकट अधिक है तथा उसी प्रकार  
साहित्य में पद और भजन संगीतात्मक होने के कारण साहित्य की अपेक्षा संगीत की  
निकट अधिक है। इस प्रकार लोकगीत को हम संगीत की वस्तु मानते हुए भी  
प्रधानतः साहित्य की वस्तु मानते हैं। लोकगीतों का मूल सामूहिक चेतना द्वारा  
स्वाभाविक रीति से होता है, वह किसी निश्चित-एवं, नियन्त्रित संगीतात्मक अथवा

साहित्यिक प्रक्रिया का परिणाम नहीं है। जीवन की सहज क्रियाओं और व्यापारों में सीन जन-समुदाय के निरक्षर, सरल और स्वाभाविक भाव, गीतों के ओस बनकर उनके कंठ-स्वर में सरने लगते हैं। खेत, नदी, पहाड़, मैदान, पर सभी इनके निर्माण-स्थल हैं। हल चलाने हुए, पशु चराते हुए, चक्की पीसते हुए, बतैन मौजते हुए प्रत्येक सामान्य कार्य-व्यापार के समय इन गीतों का उदय हुआ है।

जर्मनी के सुप्रसिद्ध भाषा-शास्त्र वेत्ता विलियम ग्रिन ने अपने 'समुदायवाद' सिद्धान्त में स्पष्ट किया है कि लोकवाच्य का निर्माण अपने आप विद्यालय जन-समूह के द्वारा होता है, किसी व्यक्ति विशेष के द्वारा नहीं। लोकगीत स्वतः संभूत है।<sup>1</sup> लोकगीतों का अस्तित्व समय के आधार-फल पर टिका रहता है। अपने जन्म के अनन्तर ये गीत कुछ समय तक मधुर कठों पर विराजमान रहते हैं, फिर इनके मौलिक रूप में परिवर्तन आरम्भ हो जाता है और एक दिन उनका पूर्ण अस्तित्व तिरोहित हो जाता है। पुराने गीत का तिरोभाव नए गीत के जन्म की भूमिका है। प्राचीनता के ध्वम में नवीनता का उन्मेष से कर लोकगीतों की परम्परा सतत प्रवाहमयी रहती है।<sup>2</sup> हृदय की सहज स्वाभाविक भावानुभूतियों के रसों से लोकगीतों की लक्ष्मी सजाई जाती है। एक-एक भाव-रत्न में सामान्य जन-जीवन के अक्षुण्ण, मरन, निरक्षर सौन्दर्य की अद्भुत कान्ति की अपूर्व झलक है। मानव के जन्मबाल से लोकगीतों की अद्युष्ण धारार्यों का जो वेगपूर्ण प्रवाह उमड़ा है वह परस्पर समन्वित होकर विशाल भावसागर की सृष्टि कर रहा है। इस सागर की लहराती-उछलती तरंगों में युगायुग के मानव की कामनाएँ, भावनाएँ और अनुभूतियाँ आन्दोलित होती हैं। इसके कोलाहल में, समस्त स्त्री-पुरुषों के मानिक भावों के अनुरजन प्रेम-मय पुलकन, भय-मिथित प्रकम्पन, दुःख पुण्य नन्दन, उत्साह युक्त मिलन और विषाद प्रसन्न चिह्नन की व्याप्ति है।<sup>3</sup>

1. "He (Grine) maintained that the poetry of the people 'sings itself', it has no individual poet behind it and is the product of the whole folk." — F. B. Gummere : old English Ballads, P. 49-50.

2. "नए गीतों के साथ पिछले धुलते जाते हैं। नई पीढ़ी, नए भाव, यही गीतों की परम्परा है। गीतों में विज्ञान की तराश नहीं, मानव संस्कृति का सारतन्त्र और व्यापक भावों का उभार होता है। भावों की स्रष्टियाँ लम्बे-लम्बे खेतों की स्वच्छ पेड़ों की नगी डाली सी 'रफ' (Rough) और मिट्टी की तरह सत्य है।"

—श्याम परमार : भारतीय लोक साहित्य, पृ० ३३।

3. "सदियों के घात-प्रतिघातों ने इसमें आश्रय पाया है। मन की विभिन्न स्थितियों ने इसमें अपने ताने-बाने बुने हैं। स्त्री-पुरुष ने एक-दूसरे के माधुर्य में अपनी एकता मिटाई है। उसकी ध्वनि में बालक सोए हैं, जवानों में प्रेम की मस्ती आई है, बूढ़ों ने मन बहसाए हैं, वैरागियों ने उपदेश का पान कराया है, विरही युवकों ने मन की कसक मिटाई है, विधवाओं ने अपने एकांगी जीवन में रस पाया है, पथिकों ने दकावटें दूर की हैं, किसानों ने अपने बड़े-बड़े खेत जोते हैं, मजदूरों ने विद्यालय भवनों पर पत्थर चढ़ाये हैं और मौजियों ने घुटमुले छोड़े हैं।"

—वही, पृ० ५३।

लोकगीतों का संसार सत्य का संसार है। लोकगायक के अन्तर्भावों का शास्त्रविक चित्रण वहाँ रहता है! अटिन्ता, दुर्लभता और गोपनीयता का लोकगीतों में नितान्त अभाव रहता है। हृदय में उत्पन्न होने वाले राग-विराग के सीधे-सच्चे भावों का सीधा और निश्चय प्रकटीकरण लोकगीतों की सबसे बड़ी विशेषता है। कृत्रिम साज-मञ्जा से परे स्वाभाविक उक्तियों का सौन्दर्य वहाँ लक्षित होता है। लोकगीत की उस विनाल और व्यापक सौन्दर्य-राशि के समक्ष संसार की सम्पूर्ण कृत्रिमता लुप्त है।<sup>1</sup> नगर के आडम्बरो से दूर, वैभव की धमक-धमक से परे, गाँवों के घान्त सरल वातावरण में, हरे-हरे लहलहाते खेतों में, धनी अमराइयों की छाया में, सरिता तट के रेतीली भूमि में, मेघाच्छादित नभ-मण्डल के नीचे इन गीतों की रचना होती है। प्राकृतिक तत्वों के साहचर्य में निमित्त होने के कारण प्रकृति की सम्पूर्ण मधुंसा का समावेश इनमें होता है। भरने की स्वच्छता, फूलों का हास, धृष्टी की उदारता, नदी का प्रवाह, वर्षा की संजसता, बसन्त का सोरभ, सूर्य का प्रकाश और कोयल की मिठास में लोकगीतों का अस्तित्व डूबा रहता है। उनमें जीवन का सहज एवं नैसर्गिक आनन्द अन्तर्हित है।<sup>2</sup>

लोकगीतों का जीवन अमर और अनोखर है। समय के घात-प्रतिघातों में उनका बाह्य रूप बदलता रहता है। गीतों का जन्म होता है। कुछ समय तक प्रचलित रहने के पश्चात् उनका रूप परिवर्तित होने लगता है और एक दिन उसके भंग-वधोप ही रह जाते हैं, किन्तु गीतों की परम्परा सर्वथा नष्ट नहीं होती। पुराने गीतों के स्थान पर नए गीत जन्म लेते हैं और गीतों का जीवन चिरन्तन बन कर सतत रूप से प्रवाहित होता रहता है। राक्ष विलियम्स ने अपने विचारों को अभिव्यक्त करते हुए कहा है कि लोकगीत न पुराना होता है न नया। वह जंगल के एक वृक्ष के समान है जिसकी जड़े तो दूर भरती में बँसी हुई हैं पर जिसमें निरन्तर नई-नई डालियाँ,

1. "लोकगीत की एक-एक बूँद के चित्रण पर रीतिकाल की कौ-सौ मुग्धाएँ, खण्डिताएँ और धाराएँ निछावर की जा सकती हैं, क्योंकि ये निरलंकार होने पर भी प्राणमयी हैं और वे अलंकारों से लदी होकर भी निष्प्राण हैं।" ये अपने जीवन के लिए किसी शास्त्र-विदीप की मुलापेक्षी नहीं हैं और अपने आप में परिपूर्ण हैं।"

—पं० हजारीप्रसाद द्विवेदी, हिन्दी साहित्य की भूमिका, पृ० १३८।

2. "लोकगीत विद्यादेवों के बौद्धिक उद्यान के कृत्रिम फूल नहीं, वे मानों अकृत्रिम निसर्ग के श्वास-प्रश्वास हैं। वे भारी विद्वत्ता के भार से, सूक्ष्म बुद्धि की नली के हजारों से छूटने वाला तर्क-वितर्क का फौवारा नहीं, अज्ञात मसयाचल से आने वाली सुगन्धित लहरियों उद्भूत हृदय की सूक्ष्म तरंगें हैं। वे सहजानन्द में से ही उत्पन्न होने वाली तथा अति मनाहरता से सहजानन्द में ही विलीन हो जाने वाली आनन्दमयी गुफाएँ हैं।"

—डा० सदाशिव फड़के सम्मेलन पत्रिका, (सो० सं० अ०) १० '२५।

पल्लव और फल-फूलते रहते ।<sup>1</sup> गीतों के झोल कभी लिपिबद्ध नहीं किये गए, फिर भी अनादिकाल से उनका अस्तित्व अमरत्व पूर्ण होकर चलता आ रहा है । केवल श्रुति के माध्यम से प्रत्येक नवीन पीढ़ी अपनी प्राचीन पीढ़ी से गीतों की निधि प्राप्त करती आ रही है । इस श्रुति-विरोधपर बल देते हुए डा० हजारि प्रसाद द्विवेदी ने लोकगीतों को वेदों के समकक्ष महत्व प्रदान किया है ।<sup>2</sup>

लोकगीतों में लौकिक सभ्यता, लौकिक आचार, लौकिक व्यवहार, लौकिक रीति-रिवाज एवं परम्पराओं का प्रतिबिम्ब झलकता है । गत पृष्ठों पर अंकित लोकसभ्यता एवं लोकसंस्कृति का इतिहास लोकगीतों के माध्यम से उद्घाटित होता है ।<sup>3</sup> इसीलिए लोक में व्याप्त इन गीतों को युग का दर्पण कहा जा सकता है । इन गीतों का नाश युग संस्कृति का नाश होगा ।<sup>4</sup> युग-युग से चली आ रही मानवीय मूल भावनाओं का विरोध मण्डार इनमें सुरक्षित है । जीवन का एक-एक फल भाव-रूप धारण कर लोकगीतों में समाया हुआ है । प्रत्येक घटना, प्रत्येक स्थिति अपने उल्लास विषादात्मक अस्तित्व के साथ लोकगीतों में सन्निहित रहती है । जन-जीवन की निर्मल और सरल सौन्दर्यानुभूतियों, गीत के स्वरों में बेधकर अपनी प्रभावशीलता का युग-व्यापी प्रसार करती है ।

1. "A Folk-song is neither new nor old, It is like a forest tree with its roots deeply burried in the past, but which continually puts forth new branches, new leaves, new fruit."

—Ralph V. Williams.

2. "ग्राम गीत इस सभ्यता के वेद (श्रुति) है । वेद भी तो अपने आरंभिक युग में श्रुति बहलाते थे । वेद भी आर्यों की महान् जाति के गीत ही थे और ग्राम गीतों की भाँति ही सुन-सुन कर याद किये जाते थे । सौभाग्यवश वेद ने बाद में श्रुति से उतर कर लिपि का रूप धारण कर लिया, पर हमारे ग्राम गीत अब भी 'श्रुति' ही हैं ।"

—छत्तीसगढ़ी, लोकगीत का परिचय, श्यामचरण दुबे की भूमिका से उद्धृत ।

3. "ग्रामगीतों का समस्त महत्व उनके काव्य-सौन्दर्य तक ही सीमित नहीं है । इनका एक बहुत ही महत्वपूर्ण कार्य है एक विशाल सभ्यता का उद्घाटन जो अब तक या तो विस्मृति के समुद्र में डूबी हुई है या गलत समझ ली गई है ।.... ..... जिन प्रकार वेदों द्वारा आर्य सभ्यता का ज्ञान होता है, उसी प्रकार ग्राम गीतों द्वारा आर्य पूर्व सभ्यता का ज्ञान हो सकता है । ईंट पत्थर के प्रेमी विद्वान यदि धृष्टता न समझें तो जोर देकर कहा जा सकता है कि ग्राम गीतों का महत्व 'मोजन-जो-दड़ो' से कहीं अधिक है । मोजन-जो-दड़ो सरीखे भजन-रत्नूप ग्राम गीतों के माध्यम का काम दे सकते हैं ।"

—वही ।

4. "देश का सच्चा इतिहास और उनका नैतिक और सामाजिक आदर्श इन गीतों में ऐसा सुरक्षित है कि इनका नाश हमारे लिये दुर्भाग्य की बात होगी ।"

—कविता-कौमुदी, (भाग ५) सै० रामनरेश त्रिपाठी में साक्षात् राजपतराय के पत्र से उद्धृत ।

## पृष्ठभूमि

लोकगीत मानव हृदय की वह नैसर्गिक अभिव्यक्ति है, जिसमें भाव, भाषा और छन्द की नियमितता से मुक्त रह कर स्वच्छन्द रूप से निःसृत होने लगते हैं। जीवन और जगत् में व्याप्त स्थितियों एवं घटनाओं के घात-प्रतिघात में उत्पन्न अन्तर्भावनाओं की लयारमक उद्गीर्णता लोकगीतों में प्राप्त होती है। अतएव इन सहज-स्वाभाविक गीतों के मूल में सम्पूर्ण विद्व की प्रति पल घटित एवं परिवर्तित परिस्थितियाँ ही प्रेरणा रूप में विद्यमान हैं। इन्हीं परिस्थितियों के प्रभाव से मानव अन्तराल में विभिन्न भावनाओं का आविर्भाव होता है और ये विविध रूपिणी भावनाएँ वाणी की सहज अभिव्यक्ति लोकगीत के रूप में अभिव्यञ्जित हो उठती है। लोक मानस को आन्दोलित करके घात-शत भाव-लहरियों को जन्म देने वाली मूलभूत परिस्थितियाँ ही लोकगीतों की पृष्ठभूमि हैं। देश-काल के अनुसार इन परिस्थितियों में परिवर्तन अवश्यम्भावी है, फलतः लोकगीतों के वर्ण-विषय में भी परिवर्तन होना स्वाभाविक है। किन्तु यह परिवर्तन-जन्य अन्तर केवल बाह्य रूप से ही होता है, अपने आन्तरिक स्वरूप में प्रत्येक देश के लोकगीतों में विषयगत मौलिक सादृश्य है। किसी काल अथवा किसी देश के लोकगीत हों—सबमें एक व्यापक सहज लोकानुभूति का समावेश रहता है जो सबसे भावगत एक सूत्रता स्थापित करता है।

संसार के समस्त मनुष्यों की मूल भावनाओं में साम्य है। अनादि काल से ही जब भाषा और लिपि, कविता और कला, संगीत और नृत्य आदि का कोई सुसंस्कृत और शास्त्रीय रूप निर्धारित नहीं हुआ था, उस समय भी दुःख और सुख, युद्ध और शान्ति, हार और जीत, विरह और मिलन, जीवन और मृत्यु पावस और बसन्त आदि जगत के स्वाभाविक कार्य-व्यापारों ने सर्वत्र मानव के अन्तःकरण को आलोकित करके समान प्रतिक्रियाओं एवं भावों का उद्रेक किया था। यही सहज-स्वाभाविक भावोद्रेक लोक-संस्कृति की सम्पदा है।

लोक-संस्कृति के अनन्त कोप में सन्निहित, अग्रणी भाव-रत्नों के स्वरूपगत अनेकत्व में एक ही उद्योति का अन्तर्भाव है। अनेकत्व में एकत्व की व्याप्ति के अनुसार संसार के समस्त लोक गीतों में एक ही लोकानुभूति का प्रसार है। मनुष्य में अपनी भाषानुभूतियों को प्रिया और प्रतिक्रियाओं को तथा विभिन्न पदार्थों के साग्निध्य से उत्पन्न प्रभावों को अभिव्यक्त करने की स्वाभाविक शक्ति का उन्मेष होता है। यह शक्ति मनुष्य मात्र के अस्तित्व से जुड़ी हुई है और उसकी शारीरिक तथा मानसिक स्थितियों में विद्यमान रहती है। प्रारम्भ में अभिव्यक्ति के साधनों की कमी के कारण आन्तरिक भावों का प्रकाशन संकेतों एवं स्थूल उपायों के द्वारा किया जाता था परन्तु कालानुक्रम में सभ्यता के विकास के साथ-साथ अभिव्यक्ति की शक्ति में भी वृद्धि होती गई और उसकी भिन्न-भिन्न विधियाँ प्रतिष्ठित हो गईं। अभिव्यक्तियों को यही विधियाँ नाना कलाओं का रूप ग्रहण कर बैठीं। भावाभिव्यक्ति के साधनों की विविधता के मूल में भाषा-वैज्ञानिक तथा भौगोलिक कारणों का विशेष महत्त्व है। यदि इन बाह्य कारणों का आवरण हटा कर मूढमत्ता में देखा-जाय-तो इन सबसे मौलिक एकरूपता, एकरसता एवं अभेदात्मकता का दर्शन होता है। यही कारण है

कि विस्तृत भू-भाग के विभिन्न अंचलों में निवास करने वाली अर्द्ध सभ्य जातियों में प्रचलित नृत्यों, गीतों, विश्वास-परम्पराओं एवं मान्यताओं में एक अद्भुत साम्य प्राप्त होता है। सभ्यता का आवरण जितना गहरा होता जायगा, मानव-हृदय का यह साम्य भी अदृश्य होता जायगा। किसी भी देश काल में, विविधताओं एवं अनेक रूपताओं का अन्तर साम्य विखरे हुए जीवन को एक सूत्र में बांधना दिमाई पड़ेगा। इसलिए रहन-सहन, रीति-रिवाज बोली और भाषा का अनेकदर व्येक एक लोकधेना में समाहित हो जाता है, अर्थात् अनेकत्व का एकत्व में विलय हो जाता है।

लोकगीत भावाभिव्यक्ति की एक विधि है अतः लोकगीतों को मूल प्रेरणा यही है जो अभिव्यक्ति की अन्य विधाओं की। अभिव्यक्ति के मूल में संसार की सत्ता और तज्जन्य क्रिया-व्यापारों की प्रेरणा सन्निहित है। मनुष्य को अन्तरात्मा अपने धारों और व्याप्त सृष्टि को जिस रूप में ग्रहण करती है, उसी रूप में उसी अभिव्यक्ति करना चाहती है। इस प्रकार लोकगीतों की पृष्ठभूमि के रूप में भी अभिव्यक्ति की उन्ही मूल प्रेरणाओं को स्वीकार किया जा सकता है। सुविधानुसार इन मूल प्रेरणाओं को सामाजिक, राजनैतिक, धार्मिक एवं पारिवारिक परिस्थितियों पर आधारित माना जा सकता है।

### पारिवारिक परिस्थितियाँ

लोकगीतों में पारिवारिक तत्वों, सम्बन्धों स्थितियों का स्पष्ट निरूपण मिलता है। लोकगीत के गायक अपने परिवार के अच्छे-बुरे वातावरण से प्रभ वित होते हैं और यही प्रभाव-जन्य प्रतिक्रिया उनके द्वारा निमित्त गीतों में व्यक्त हो उठती है। पारिवारिक जीवन के वास्तविक चित्र-लोक गीतों में प्रतिबिम्बित होते हैं। किसी भी युग के पारिवारिक जीवन का सर्वांग निरूपण लोकगीतों में देखा जा सकता है। लोकगीतों के रचयिताओं का परिवार घर-बाहर—सर्वत्र उनके साथ ही रहता है। इसीलिए पारिवारिक जीवन की व्यापक अनुभूति उन्हें अपेक्षाकृत अधिक होती है और उन्ही अनुभूतियों के आवेग में उनके कंठों पर गीतों के बोल फूट पड़ते हैं। ग्रामीण परिवारों का अस्तित्व प्रेम की बुनियाद पर टिका हुआ है। नगरी की व्यक्त-वादी भावना का प्राबल्य वहाँ नहीं है, कई पीढ़ियों के व्यक्ति परस्पर प्रेमानुबद्ध होकर एक साथ ही रहते हैं। संयुक्त परिवार की छाया में समस्त कुटुम्बियों एवं सन्धिधियों के प्रति प्रेम, श्रद्धा एवं सम्मान की अजस्र धारा प्रवाहित होती रहती है। माता और पुत्र का अटूट प्रेम, पिता और पुत्र की आत्मीयता सास और बहू को ममता, पति-पत्नी की स्नेहशीलता, देवर और भाभी का सहज प्रमोद, मामा और भोजे की सीहादंता इत्यादि समस्त सद्गुण वनाओं का परिचय लोकगीतों में प्राप्त होता है। जित प्रेममूलक दृढ़ता पर संयुक्त परिवारों का संघटन हुआ है, उसका वास्तविक रूप लोकगीतों में ही उपलब्ध होता है। माता-पुत्र का वास्तव्य प्रेम अटूट है। अत्येक माता का हृदय अपनी सन्तान के प्रति असोम आत्मीयता से आप्लावित रहता है। पुत्र का जन्म होते ही अनन्त उत्साह एवं आनन्द से माता का हृदय तरंगित होने लगता है।<sup>1</sup> किन्तु उसका यह आनन्द केवल उसीका नहीं, सम्पूर्ण परिवार का

1. "बहुअरि लागे सबके गोद, ससन लेके गोदिया में हो।

ससना जुग-जुग जीये मोर सननबा, मोठिन गावे मगल हो।" (मो.-घा., गीत पृ. ४)

होता है। परिवार के एक सदस्य के सुख-दुःख का दायित्व सम्पूर्ण ठगणियों पर होता है। परिवार की सुलक्षिणी बहु समस्त पारिवारिक सदस्यों के प्रति स्नेह श्रद्धा और सम्मान का प्रदर्शन करती है।<sup>1</sup> पति-पत्नी का आदर्श प्रेम, मिलन और समर्पण भी लोकगीतों में वर्णित रहता है। ग्रामीण सम्बन्ध अपने वैवाहिक सम्बन्ध को धर्म के अटूट बंधन के रूप में स्वीकार करते हैं। पत्नी का पति के प्रति एक निष्ठ समर्पण भारतीय परिवारों की सबसे बड़ी विशेषता है। लोकगीतों में भी इस प्रगाढ़ प्रेम का वर्णन मिलता है।<sup>2</sup> पति ही पत्नी का सर्वस्व होता है। उसके साग्निष्य में ही उसे समस्त सुखों की प्राप्ति होती है। संयुक्त परिवारों में प्रेम का क्षेत्र विशाल एवं विस्तृत होता है। समस्त सम्बन्ध उसमें समाविष्ट रहते हैं। किसी भी उत्पन्न या समांरोह के अवसर पर इन सम्बन्धों की महत्ता प्रकट हो उठती है।<sup>3</sup> परिवार का कोई भी कार्य सहयोग और सहभाव की मूल शक्ति से सम्पादित होता है। प्रत्येक व्यक्ति प्रत्येक कार्य के उत्तरदायित्व से घिरा हुआ रहता है। मानव-मन में आत्म-भाव के साथ ही अनात्म-भाव का भी संयोग है, इसीलिए उनमें सत् के साथ असत्, सुन्दर के साथ असुन्दर की धारणा भी बद्धमूल है। उसी ये आन्तरिक शक्तियाँ सत् और असत्—सर्वत्र फैली हुई हैं, जहाँ तक मानव-अस्तित्व का प्रसार है। मनुष्य के पारिवारिक जीवन में भी केवल सुन्दर सद्भावनाओं का प्रकाश नहीं है, वरन् असद् वृत्तियों की विरूपता भी उपस्थित है। मनुष्य अपने अनात्म भाव से प्रभावित होकर इस विरूपता का सृजन करता है।

परिवारों के प्रेममय वातावरण में कहीं-कहीं इन विरूपताओं का दर्शन स्वाभाविक है। लोकगीतों में इन असुन्दर तत्वों की सुन्दर अभिव्यक्ति प्राप्त हुई है। एक ओर सर्व गुण सम्पन्नता, शीलवती-लज्जावती कुलवधू परिवार के सुख-शान्ति की विधायिका होती है तो दूसरी ओर दुःशीला, निर्लज्ज, कटुभाषिणी स्त्री परिवार के विध्वंस का कारण बन जाती है। ऐसी स्थिति में परिवार के समस्त सम्बन्ध विकृत हो जाते हैं। सास-बहू में, ननद, भाभी में, पति-पत्नी में भीषण संघर्ष एवं विषमता की ज्वाला भड़क उठती है। इन विपाक्त एवं कटु स्थितियों का वर्णन भी लोकगीतों में होता है।<sup>4</sup>

1. "भासु के सेवा में करिहो, ननद दुलरैहो रे।  
रामा जेठवा का खेंचो रसोइया, मैं दादा कह बुलइहो।"  
—अ० लो० प० पृ० २३।
2. "सहजइ मैं मुखिया पियसिया जेठ दुपहरिया  
पिया देखि हम तोहरी सुरतिया सकल सुख पउवइ।"  
—वही, पृ० १६८।
3. को मोरे परदा डारिये रे को मोरे उअन को दान।  
जेठ हमारे परदा डारै समुर हो गउअन केरा दान ॥  
को मोरे ऐपनु पीस रे को मोरे छठिया घर रे।  
नाउन ऐपनु बाटिये रे ओ ननदी हो घर छठिया रेख ॥  
—वही, पृ० ६१।
4. सास का बहू के प्रति अनुचित व्यवहार—  
"कै मन कूटी मैया कै मन पीगी रे ना।  
मैया के मन सिमवउ रसोइया रे ना ॥



### सांसाजिक परिस्थितियाँ

'लोक' शब्द मानव की उच्च भौतिक स्थिति का परिचायक है जिसमें उच्चता अस्तनी रूप में प्रतिष्ठित रहता है। अतः समग्रता में मानव सामाजिक, आध्यात्मिक एवं नैतिक—सभी तत्वों से सम्बन्ध होता है। इस प्रकार लोक के साथ समाज का अभिन्न सम्बन्ध निश्चय है। समाज मानव द्वारा निर्धारित व स्वीकृत वह त्रीत-पद्धति है जिसके द्वारा प्रत्येक मनुष्या जीवन पर्यन्त संचालित होता है। अतः लोक को समाज का पर्याय नहीं मानना चाहिए। कभी लोक समाज में अन्तर्गणित होता है और कभी समाज लोक में। दोनों में जनक और जन्म का सम्बन्ध है। किसी भी काल में समाज रहित लोक एवं लोक रहित समाज को बहना नहीं हो सकती। 'लोक' समाज का अति व्याप्त भाग है। उसमें समाज एवं अस्मात् दोनों तन्त्र साथ-साथ विद्यमान रहते हैं। समस्त सामाजिक एवं अस्मात् तत्वों से मुक्त होकर कसो एक अद्वैत सत्ता है जिसमें समस्त भेदभावका एक बिराट् अभेदमयी स्थिति में परिणत हो जाती है।

लोक-साहित्य का रचयिता सामाजिक चेतना सम्पन्न प्राणी होता है जो अपनी भाषी द्वारा समाज में व्याप्त समस्त रागारागमयी पेट्याओं, त्रिया-प्रतित्रियाओं एवं भावनाओं को मुक्तित करता है। लोक साहित्य के लोक मानस की भावानुभूतियों को अभिव्यक्त करती है। जब हम लोक-मानस शब्द का प्रयोग करते हैं तो उसमें हमारा आसय वैयक्तिक चेतना के स्थान पर सामूहिक चेतना का होता है। उसमें सम्पूर्ण लोक के मानव-प्राणियों के सामान्य-मानस-व्यापार संयुक्त होते हैं। स्पष्ट दृष्टि से देखने पर एक सम्य सुनिश्चित मस्तिष्क तथा एक असम्य अनिश्चित मस्तिष्क के अन्तर प्रतीत होता है परन्तु लोक-मानस इस अन्तर को समाप्त कर देता है और दोनों की मूलभूत आन्तरिक एकता की छाया में उनके सामान्य मानसिक व्यापार प्रकट होते हैं। इसीलिए विभिन्न रंग-रूप, वर्ण-जाति और देश-काल की भेदभावक स्थितियों से मुक्त होने के पश्चात् भी मानव के अस्तित्व एवं स्वरूप में कोई भेद नहीं है। मानव की

सामू खाची मजि बसना मंजावे रे ना।

सामू पनिपा पताल से भराव रे ना ॥"

—अ० लो० पृ० १४६।

बहू का सात-नानद के प्रति अस्ममान का भाव—

"सामु तो ए मया बुद्धिया डोकुरिया आजु मरे की कात्हि रे।

नदी तो ए भैया बन की कोइतिया आजु उर्क की तो कात्हि रे।"

—वही, पृ० १५०।

ककशा ए दुष्टा पत्नी का पति के प्रति उपेक्षा भाव—

"दिहरी बंठे तेल सगावे, सेदुर भरावे मणि।

अवल पसारि के सूरज मनाव होइहो कब में राहि ॥"

करकसा मारि मिसी ॥

—वही पृ० ७५६।

यह सतत परम्परा ही लोक है और इसका विराट् मानस लोक-मानस है। लोक-साहित्य इसी व्यापक लोक-मानस का अभिष्पक्त रूप है। अपनी सामूहिक स्थिति के कारण लोक-मानस सामाजिकता से निकट का सम्बन्ध रखता है। समाज एक समूह-वाचक शब्द है, जिसमें मानव की सामूहिकता का बोध होता है।

लोक-साहित्य के निर्माण में समाज एक विशाल पृष्ठभूमि का कार्य करता है। समाज के प्रांगण में प्रफुल्लित-विकसित सम्पूर्ण मानवी भावनाएँ, विश्वास और मान्यताएँ, परम्पराएँ और रीतियाँ लोक-साहित्य की प्रेरक परिस्थितियाँ हैं। मनुष्य अपने जन्म-काल से ही सामाजिकता के सूत्र में बँध जाता है। समाज के नियम-मुद्रासन में बँध कर वह परम्परागत विश्वास एवं मान्यताओं के अनुकूल आचरण करता है। लोक-साहित्यकार के रूप में भी वह अपने समाज में व्याप्त विभिन्न तत्वों से अनुप्राणित होता है। यही कारण है कि लोकगीतों में विभिन्न सामाजिक प्रथाओं, रीतियों एवं परम्पराओं के उल्लेख प्राप्त होते हैं।

भारतीय समाज की रचना धर्म के मूलभूत तत्व पर आधारित है। मानव-जीवन का चरम तथ्य धर्म, अर्थ एवं लाभ की साधना द्वारा 'मोक्ष' प्राप्त करना है। वर्ण-भेद, आश्रम-व्यवस्था, वर्ण-गत कार्य विभाजन, विभिन्न संस्कारों का नियोजन—ये समस्त विद्वान्त मानवीय आचरण की शुद्धि एवं परिमार्जन के निमित्त बनाए गए हैं और सबका उद्देश्य मनुष्य को चरमोत्कर्ष की प्राप्ति में संलग्न रखना है।

हिन्दू-समाज में धर्म और मोक्ष का व्यापक प्रभाव है वहाँ धर्मानुकूल आचरण करते हुए मोक्ष की प्राप्ति करना मनुष्य का अभीष्ट लक्ष्य है। वर्णव्यवस्था और आश्रम-व्यवस्था के अन्तर्गत प्रत्येक व्यक्ति अपने वर्ण-धर्म के अनुसार कार्य करता हुआ मोक्ष की प्राप्ति होता है। अपने वर्ण-धर्म के प्रतिकूल किया जाने वाला उत्तम कार्य भी मोक्ष का बाधक है। दूध वर्ण का व्यक्ति ब्राह्मणोचित कार्य को करके मोक्ष नहीं प्राप्त कर सकता। इस प्रकार वर्णानुसार विभिन्न कर्म-संस्कारों की स्थापना हुई। गृह्य सूत्र में ४० संस्कारों की परिगणना की गई है पर मुख्य रूप से पाँच प्रकार के संस्कारों का समाज में प्रचलन है—(१) प्राग् जन्म संस्कार (२) जन्म-संस्कार (३) यज्ञोपवीत संस्कार (४) विवाह संस्कार (५) अंत्येष्टि संस्कार। इन मुख्य संस्कारों के अतिरिक्त अनेक उपसंस्कार भी देश के विभिन्न क्षेत्रों में प्रचलित हैं। प्राग् जन्म संस्कारों के अन्तर्गत गर्भाधान, पुंसवन, सीमन्तोन्मथन संस्कार आते हैं। जन्म-संस्कारों के अन्तर्गत जातकर्म, नामकरण, चूड़ाकरण, कर्ण छेदन एवं अक्षप्राशन संस्कारों का समावेश है, यज्ञोपवीत संस्कार में उपनयन एवं विद्यारम्भ संस्कारों का उल्लेख रहता है। विवाह संस्कार के अन्तर्गत अनेक प्रकार के वैवाहिक विधि-विधानों का प्रवेश रहता है और अंत्येष्टि संस्कार में मृत्यु-सम्बन्धी कार्यों की पण्यता होती है। हिन्दू समाज में प्रत्येक संस्कार के अवसर पर लोक गीत गाने की प्रथा है। इस प्रकार जीवन के आरम्भ से लेकर अन्त तक होने वाले कार्य-अवसरों का इन गीतों का सृजन करने में विशेष योग है। संस्कारों के नामानुसार ही लोकगीतों के विविध रूपों का निर्माण हुआ है। प्राग् जन्म एवं जन्म-सम्बन्धी संस्कारों के अवसर पर गोद भराई के गीत, सोहर, जप्चा, सरिया, पोपर के गीत, छठी के गीत, मनरजना, गज मोहना, खुनरी, पासना, भुनभुना, बघाई, अक्षप्राशन के गीत, मुष्कन के गीत, छेदन के गीत, सोरी इत्यादि

गाने की प्रथा है। यज्ञोपवीत के अवसर पर देवी के गीत, उपटन, सितपोहनी, मांडव, जनेऊ, पद्मप्रक्षालन भिक्षा, स्नान, वस्त्र धारण के गीत गाए जाते हैं। विवाह के अवसर पर कन्या पक्ष एवं वर पक्ष के भेद से अनेक विधियों से सम्बन्धित गीतों का प्रचलन है जिनमें मुख्य रूप से तिलक, देवी के गीत, तेल के गीत, शोक धराई, नेवला, माटी खनाई, मण्डप, कलस धराई, सितपहिना, नहान, द्वारचार, भांवर, षोहवर, जेवनार और विदाई के गीतों का उल्लेख किया जा सकता है। इसी प्रकार मृत्यु के अवसर पर शोकपूर्ण गीत गाए जाते हैं। इन गीतों का प्रचलन सर्वत्र समान रूप से नहीं है। हम प्रकार हम देखते हैं कि समाज में उपस्थित प्रत्येक अवसर, प्रत्येक घटना एवं प्रत्येक क्रिया लोकगीतों के लिये अनुकूल भूमि का निर्माण करती है।<sup>1</sup>

हिन्दू-समाज में अनेक पर्व-त्योहारों एवं ऋतुओं के उपलक्ष्य में आनन्द एवं हर्ष से युक्त उत्सव मनाने का प्रचलन है। इस प्रकार के आनन्दोत्सव भी मानव हृदय की कोमल भावनाओं को उत्तेजित करके नवीन गीतों के सृजन में सहायक होते हैं। होली, दीवाली, रक्षा बन्धन, दशाहरा, कार्तिक पूर्णिमा एवं छठ इत्यादि पर्वों पर गीतों का मधुर स्वर से वातावरण गुंज उठता है। ऋतुओं में भी शीघ्र, शरद, बसन्त और वर्षा पर अनेक गीतों की सुन्दर रचना हुई है। इन्हीं ऋतुओं से सम्बन्धित गीतों के नाम पर गीतों की संज्ञाएँ निर्दिष्ट की गई हैं। बसन्त में फगुआ और चेता तथा वर्षा में सावन, कजली और नलार गीत गाए जाते हैं। होली सर्वाधिक जन-प्रिय त्योहार होता है। लोक-जीवन में इस त्योहार का व्यापक प्रभाव है। इसीलिए होली सम्बन्धी लोकगीतों में जो हर्षातिरेक, विह्वलता, उमंग एवं उत्साह प्राप्त होता है, वह अन्यत्र दुर्लभ है।<sup>2</sup> दीवाली का त्योहार भी धूमधाम से मनाया जाता है और गीत गाए

### 1. विभिन्न संस्कारों से सम्बन्धित उदाहरण—

जन्म संस्कार—आठ महीना नौ लगते श्री राम जी जन्म लींहे हो।  
ए हो बाजे लागी अनन्द बर्धया उठन लाये सोहर हो ॥

यज्ञोपवीत संस्कार—आंगन डोल घमाक दइव अस गरजे।  
उहै बलरिया राजा दसरथ तो रामा के जनेऊ ॥

—क० की० पृ० ३३६

विवाह संस्कार—हाथी में साजी घोडा में साजी साजि से मुलुक पचास है।  
एक में साजिले राजा दुलह बावू जैसे दुजी के चांद है ॥

मृत्यु संस्कार—हम नाही जननी विदेमवा मे मरिहे,  
नाही त जाये न दिहति ए रामा ।

### 2. होरी खेलें रघुबीरा अवध में होरी ।

केकरा हाथ कनक पिचकारी,

केकरा हाथ अबीर ॥

राम के हाथ कनक पिचकारी,

सीता के हाथ अबीर ॥

होरी खेलें रघुबीरा अवध में होरी ।

—भो० घा० गीत, पृ० ११६ ।

जाते हैं।<sup>१</sup> परन्तु होली के गीत अन्य समस्त पर्वों के गीतों की अपेक्षा अधिक संख्या में प्राप्त होने हैं।

हिन्दू समाज में उच्च वर्ग एवं निम्न वर्गों की भेदात्मक स्थिति सर्वत्र रही है। दो वर्गों में विभक्त हो जाने के कारण—समाज अनेक प्रकार की विरोधी एवं हानिकारिणी दूषित प्रवृत्तियों से प्रतित हो जाता है। समाज का उच्च वर्ग अपनी सम्पत्ता के गर्व में निम्नवर्गीय व्यक्तियों को हेय दृष्टि से देखता है। घनाभाव से पीड़ित व्यक्तियों को ऐसे समाज में घोर अनादर एवं अप्रतिष्ठा प्राप्त होती है। घनी वर्ण और निर्धन वर्ग की यथार्थताओं का परिषय लोकगीतों में अनेक स्थानों पर प्राप्त हो जाता है।<sup>२</sup>

समाज में उत्पन्न प्रत्येक घटना की लहर लोक गायक के हृदय को आन्दोलित करती है। समाज के उत्तम आदर्श उस पर जितना प्रभाव डालते हैं, उतना ही प्रभाव समाज की विपत्तियों का, दोषपूर्ण परिस्थितियों का और दलित वर्ग की दयनीय अवस्थाओं का भी पड़ता है।<sup>३</sup> अभाव की कठोर कारा में बद्ध दीन-हीन प्राणियों की पुरार जब समस्त के बलुंधारों द्वारा उपेक्षा के साथ ठुकरा दी जाती है तब लोक-कण्ठ के मार्ग से वह निस्सृत होती है।<sup>४</sup>

1. गुहार मच्यो है दिवारी की राति, हारै काँ जोतिए ।  
राम परसाद जीते सब ससुरारि, बहुरिमा हारी सब प्योमार ॥  
—लोक साहित्य विज्ञान, पृ० २६ ।
2. सुखिया-दुखिया दोनों बहिनियाँ—  
दोनों बधाबा लँ आवी हरे राजा बीरन ।  
सुखिया जे आई गुजहरा गोइहरा,  
दुखिया दूब के पैदा हरे राजा बीरन ।  
सुखिया जे पूछे सपने बीरन से,  
बिदा करौ घर जाई, हरे राजा बीरन ।  
लेहु न बहिनी कोछ भरि मोतिया, सँयाँ चढ़न का जोड़ा, हरे राजा बीरन ।  
दुखिया जे पूछे मपने बीरन से,  
बिदा करौ घर जाई हरे राजा बीरन ।  
लेहु न बहिनी कोछ भरि कोदी,  
बहै दूब का पैदा हरे मोर बहिनी ।  
—क० की० पृ० २७६
3. मैं देख्यो राम हमारे मन धीरजा ।  
सबके महतिया रामा दिपना बरतु हैं ।  
हरि लेख्यो हमरो अंधेर, हमारे मन धीरजा ।  
सबके महलिया रामा जेबना बनतु हैं,  
हरि लेख्यो हमरो भूख, हमारे मन धीरजा ।  
—वही, पृ० ७२० ।
4. टुटही मढ़इया बुनिया टपकेइ रे,  
कौ मुधि सेवै हमार ?

समाज के विभिन्न वर्गों में व्याप्त विभिन्न रीतियों एवं प्रथाओं का दर्शन भी लोकगीतों में प्राप्त होता है। भिन्न-भिन्न व्यवसायों एवं उद्योगों का उल्लेख उपमन्य होता है। जातीय गीतों में विभिन्न जातियों के-त्रिया-व्यापारों का निरूपण रहता है। इस प्रकार स्पष्ट है कि समाज का सम्पूर्ण स्वरूप लोकगीतों में स्थान पाता है।

### धार्मिक परिस्थितियाँ

भारतीय संस्कृति की आत्मा धर्म है। धर्म को सुदृढ़ आधार भूमि पर ही भारत का समस्त गौरव एवं सम्पूर्ण महत्त्व टिका हुआ है। यहाँ के एक-एक व्यक्ति के जीवन में धर्म का तन्तु प्राण वायु के समान समाया हुआ है। भारतीय संस्कृति, समाज और साहित्य सब में धर्म के तत्व अगुस्यूत हैं। इस प्रकार हम देश में धर्म ही मनुष्यत्व ही प्रतिष्ठा का मूल हेतु माना जाता रहा। यहाँ की लोक संस्कृति धार्मिकता पर आधारित रही है। महाभारत में इसी धर्म को समस्त चराचर जगत का संचालक माना गया है। तीनों लोकों में धर्म की प्रतिष्ठा है।<sup>1</sup> चार पुरुषार्थों में धर्म का प्रधान स्थान है। धर्म से अर्थ-लाभ तथा मोक्ष की उपलब्धि होती है। धर्म लोक-जीवन का प्राण है। अनादिकाल से धर्म के तत्व लोक के सम्पूर्ण जीवन में परिष्पाप्त हैं। प्राचीन साहित्य के अनुशीलन से धर्म के व्यापक प्रसार और प्रभाव का परिचय प्राप्त होता है, क्योंकि धर्म की मूलभूत प्रेरणा भारतीय संस्कृति के निर्माण का प्रमुख तत्व रही है। वेद, उपनिषद्, ब्राह्मण तथा आरम्यक ग्रन्थों में धर्म के स्वर ही मुञ्जरित होते हैं। यज्ञादि विधि-विधानों में भी धर्म-पालन की आवश्यकता निहित है। यहाँ धर्म का पालन मनुष्य मात्र का कर्तव्य माना गया है। भारतीय आचार्यों की दृष्टि में धर्म का विनाश सम्पूर्ण मानव-जाति का विनाश है। धर्म-व्युत्त कुल पापाभिभूत होकर नष्ट हो जाता है।<sup>2</sup>

लोकसाहित्य का प्रासाद भी लोकजीवन में परिष्पाप्त धर्माचारों की सुदृढ़ नींव पर खड़ा हुआ है। भारतीय लोकजीवन में धर्म का प्राधान्य है। सामान्य जन-समूह में धर्म ही समस्त कार्य व्यापारों का सबल है। उनमें धर्म के प्रति असीम आस्था, एवं अदृढ़ विश्वास समाहित रहता है। जनजीवन में प्राणों के समान संबन्धित होने वाला यह धर्म भारतीय लोकसाहित्य के निर्माण में पृष्ठभूमि का कार्य करता है। सम्पूर्ण लोकसाहित्य धार्मिक भावनाओं से ओत-ओत है। लोकगीत, लोकगाथा, लोक-कथा सबसे धार्मिक विश्वासों का स्पन्दन है।

लोकगीतों में, लोकजीवन में व्याप्त समस्त धार्मिक नियमाचार प्रतिबिम्बित होते हैं। लोकजीवन में धर्म का कोई निर्धारित स्वरूप नहीं होता, जो सुगम है उसे लोकमानस ग्रहण कर लेता है—अटलता अथवा दार्शनिकता सामान्य जनों के लिए अनुकूल नहीं पड़ती। इसीलिए ईश्वर के भाव रूप में ही लोकमानस की आस्था होती है जिसे हम सगुणोपासना कह सकते हैं। इसमें निर्गुणोपासना के दर्शन के लिये भवकाश

1. 'धर्मं सत्तं हितं पुसा धर्मं रचंवाश्रयः सताम् ।  
धर्मन्लोकास्त्रमस्तात प्रवृत्ताः सबराधरा ॥'

—महाभारत

2. "धर्मं नष्टे कुलं कृत्स्नमधर्मो भिवत्सुत ।

नहीं है। एक ईश्वर ही क्यों, कल्याण की योजना करने वाला प्रत्येक उपकरण लोगों के विश्वास और पूजा का आधार बन जाता है। ईश्वर के सगुण रूप की उपासना यहाँ होती है, जहाँ निर्गुण रूप की ज्ञानमयी साधना के लिये लोकमानस की सीधी-सादी, अधीन, भाव प्रवण वृत्ति अनुकूल सिद्ध नहीं होती। सगुण ब्रह्म के समस्त अवतार रूपों की उपासना का प्रचलन लोकजीवन में प्राप्त होता है। एक व्यक्ति किसी एक विशिष्ट देव-स्वरूप का उपासक नहीं होता वरन् समस्त देवी-देवताओं के प्रति उसके हृदय में समान आस्था होगी। यही धार्मिक आस्था बहुधा धार्मिक अंध-विश्वास बन कर लोक-समुदाय में व्याप्त हो जाती है। देवी-देवताओं की उपासना के अतिरिक्त लोक-समुदाय में वृक्ष, पशु, पक्षी, पर्वत, नदी, ठीहे, कंकण-पत्थर, वज्र इत्यादि की पूजा के दृष्टान्त भी मिलते हैं, यहाँ तक कि 'घूर' (कूड़े का ढेर) को भी एक देवता मानकर उसकी पूजा की जाती है। प्रायः विवाह संस्कार में इन 'घूर बाबा' की पूजा का दृश्य देखा जा सकता है। देहरी, कुआँ, तालाब, चूल्हा, मिट्टी, गोबर की पूजा के उदाहरण भी मिलते हैं।

नए कोरे घड़ों की पूजा करके ही उनमें जल भरा जाता है। शुभ अवसर पर गीत गाने के आरम्भ में तथा समाप्ति पर ढोलक की घी-गुड़ से पूजा की जाती है। उखली और मूमर की भी पूजा होती है। ग्राम्य भावना में, घर और बाहर की प्रत्येक वस्तु उपास्य एवं पूज्य है। लोकजीवन से सम्पृक्त एवं व्यवहार में प्रयुक्त कोई भी पदार्थ ऐसा नहीं है, जो इस विस्तृत धार्मिक भावना से अपृष्ट रहा हो। लोकजीवन में समाविष्ट इस बहुदेववाद के मूल में सर्वात्मवाद और अद्वैतवाद की प्रेरणा ही विद्यमान है। अपने आस-पास की सारी वस्तुओं में इन भोले भाले व्यक्तियों को ईश्वर के अस्तित्व का आभास मिलता है, इसीलिए प्रत्येक वस्तु उनके लिये पूज्य होती है। अनेकत्व की उपासना के माध्यम से उनकी वृत्ति उन एक अखंड अविनाशी विराट् शक्ति की ओर उन्मुख रहती है जो सृष्टि के प्रत्येक कार्य-व्यापार में अपने आपको प्रकट करता रहता है, जो सर्वत्र विद्यमान है। यह सत्य है कि आत्म-निरीक्षण की ओर दार्शनिक विवेचना की शक्ति उनके पास नहीं है, इसलिए अपने धार्मिक आचार-विचारों का तात्त्विक मूल्यांकन वे स्वयं नहीं कर सकते। अपने स्वामाविक हित और मंगल की कामना से वे धार्मिक अपृष्ठानों में प्रवृत्त होते हैं। किन्तु ईश्वर के समस्त रूपों के प्रति उनके हृदय में आस्था है, किसी से उनका विरोध नहीं, किसी से संघर्ष नहीं। कोई टीला हो, पत्थर हो, या मिट्टी का ढेर हो, फूस और अक्षत चढ़ाने तथा अर्घ्य देने से उसका महत्व भी उनकी दृष्टि में परम ब्रह्म के समान हो जाता है। राम, कृष्ण, शंकर, गौरी और पार्वती के समान ही कंकड़ पत्थर, पेड़ पत्ते आदि सभी उनके भगवान बन जाते हैं और समस्त मनोकामनाओं को पूर्ण करने वाले परमेश्वर की शक्ति से सम्पन्न हो जाते हैं। यह लोक-हृदय की विशालता है कि यहाँ विश्वास और आस्था के विस्तृत सागर में संसार के समस्त पदार्थ अभिसिंचित रहते हैं। इस दृष्टि से लोकमानस की सत्ता अत्यन्त व्यापक और विराट् है।

लोकगीतों में धार्मिक भावनाओं के प्रायः सभी आलम्बन ध्वनित होते हैं—जिनमें राम, कृष्ण, शंकर, हनुमान, सूर्य आदि देवताओं के और गौरी, पार्वती, सीता, सीतला, माता, छठी माता, तुलसी, गंगा आदि देवियों के रूप मुख्य

हैं। इस समस्त देवी-देवताओं की उपासना पुत्र-जन्म, धन आदि की कामना से की जाती है। अनेक स्थानों पर दारौरिक और आर्थिक कष्टों से मुक्ति पाने की याचना भी प्राप्त होती है। समस्त देवी-देवताओं की पूजा में गीतों का गायन अत्यवश्यक होता है। गीतों के शब्दों में गायक-गायिकाओं के मनोभाव व्यंजित हो उठे हैं। धर्म और भक्ति के आवेश में दुःखी, कातर और भाव प्रवण स्त्री-पुरुषों के हृदय से न जाने कितने गीतों का जन्म हुआ होगा। कहीं पुत्रभाव से पीड़ित, दुःखी निराश वध्व्या स्त्री अथाह वेदना लेकर 'गगा भैया' की उपासना में रत दिखाई देती है।<sup>1</sup> कहीं पुत्रवती माता शीतला के प्रकीर्ण से मरणासन्न बालक के जीवन की रक्षा के लिए याचना करती हुई मिलती है।<sup>2</sup> देवी-देवताओं पर मनोती चढ़ाने की रीति प्राचीन काल से चली आ रही है। लोकजीवन में मनोतियों का विशेष महत्त्व होता है। मनोकामना पूर्ण होने पर पूर्व निर्धारित मनोती चढ़ाने का प्रचलन ग्रामीण स्त्रियों में अधिक है।<sup>3</sup>

स्त्री-पुरुषों में व्रतों का विधान एवं पर्व-स्योहारों का अनुष्ठान भी धार्मिक भावनाओं को अनुप्राणित करता है। वर्ष के विभिन्न मासों में विभिन्न प्रकार के व्रतों का साधन स्त्रियाँ करती हैं। ये व्रत किसी मनोकामना की सिद्धि के लिये किये जाते हैं। प्रत्येक व्रत किसी देवी-देवता के आश्रित होता है। इसी प्रकार वर्ष में विभिन्न प्रकार के पर्वों का आगमन होता है जिन्हें ससमारोह सम्पन्न किया जाता है। ये पर्व-स्योहार भी किसी धार्मिक कथा पर आधारित होते हैं। लोक-समुदाय में इन विविध व्रतों एवं स्योहारों के मंगल अवसर पर गीत गाने की प्रथा है। सूक्ष्मता से देखा जाय तो ग्राम्य जनता का प्रत्येक दिवस किसी न किसी समारोह से पूर्ण रहता है और लोकगीतों की सरल स्वनि से वातावरण गुंजित होता रहता है। उनका प्रत्येक पल, विपद धार्मिक भावना से ओतप्रोत रह कर मंगल गीतों का सृजन करता है।

### राजनीतिक परिस्थितियाँ

सम्पत्ता के विकासकाल में मनुष्य में अनुशासनप्रियता का समावेश हो गया और अपनी वैयक्तिक स्वच्छन्दता को त्याग कर वह एक स्वनिर्मित नियम शासन में

1. गगा, गहवरि विगरी चंद्रवर्ष होरिल जब होइ है हो।  
भैया, बेहू भगीरप पूत जगत जस गावै हो ॥  
—क० कौ० पृ० १७४।
2. पटुका पत्तारि भोलि मागेली आलाकवा के भाई,  
हामारा के आलाकवा भोलि दी।  
भोरी दुसारी हो मइया,  
हामारा के आलाकवा भोलि दी।  
—लो० सा० सू० पृ० २६६ कृष्णदेव उपाध्याय।
3. धलि देलि आई भोला के साल गली।  
बेहू चढ़ावेला अछ्छन चंदन, बेहू चढ़ावेला सुन्दर धुनरी,  
रामा चढ़ावेला अछ्छन चंदन रानी चढ़ावेली सुन्दर धुनरी।

—वही, पृ० २६४।

रहने लगा। मनुष्य की अगणित प्रेरणाओं एवं भावनाओं की अभिव्यक्ति विविध साम्प्रदायिक संगठनों अथवा संघों में होती है। ये सभी संगठन सुनिश्चित नियमों के नियन्त्रण में रहते हैं। राज्य भी एक संगठन है जिसके अन्तर्गत मनुष्य की सुरक्षा एवं सुख्यवस्था का समुचित संचालन होता है। राज्य किसी मनुष्य के हित विशेष के लिए प्रयत्न नहीं करता, परन्तु समस्त सामाजिक हितों एवं सम्बन्धों में सामंजस्य स्थापित करके उन्हें प्रोत्साहित करता है। 'राज्य' के अभाव में शान्ति एवं सुख्यवस्था असंभव है। और शान्ति एवं सुख्यवस्था के अभाव में प्रगति एवं विकासमयी गम्यता की उपलब्धि नहीं हो सकती।

राज्य सभ्य जीवन की पहली आवश्यकता है। प्राचीनकाल से ही संसार के प्रत्येक भाग में 'राज्य' का अस्तित्व व्याप्त हो गया है। राज्य के शासन को सुचारु रूप से संचालित करने के लिए विभिन्न अधिकारियों की नियुक्ति होती है। समयानुसार शासनाधिकार बदलता रहता है परन्तु राज्य अक्षुण्ण रहता है।

प्रत्येक राज्य की जनता अपने यहाँ की राजनीतिक परिस्थितियों से प्रभावित होता है। राज्य का प्रत्येक कार्य जनता के हितों पर प्रभाव डालता है। यही कारण है कि प्रत्येक काल की जनता ने अपनी राजनीतिक परिस्थितियों के प्रति भावोद्गार प्रकट किये हैं। समय-समय पर राजनीतिक परिवर्तनों के कारण सभी देशों में व्यापक आन्दोलनों की लहर उठती रही और वहाँ की जनता को प्रभावित करती रही। जन-जन के हृदय और मस्तिष्क पर पड़े हुए प्रभाव उसकी वाणी में मुखरित होकर आते हैं। लोकगीतों के सूत्रन में भी इन राजनीतिक प्रभावों का पर्याप्त सह-योग रहा। अनेक लोकगीतों में उसकी समयुगीन राजनीतिक परिस्थितियों की झलक प्राप्त होती है। ऐसे लोकगीतों से उनके रचना काल का अनुमान सहज ही किया जा सकता है। भारतीय जन-सामान्य में प्रचलित ऐसे अनेक गीत प्राप्त होते हैं जिनमें उनकी रचना-कालीन राजनीतिक परिस्थितियों का वर्णन है। उदाहरणार्थ एक लोक गीत में एक ऐसी स्त्री का प्रसंग है जो मुगलों से भयभीत होकर एक जंगल में जाकर छिप गई है। पचास मुगल उसे खोज रहे हैं। उसी वन में एक हिन्दू युवक से उसकी भेंट होती है जो उसकी रक्षा करता है और वह स्त्री उसे अन्त में पति रूप में वरण कर लेती है। मुगलों के अत्याचार से पीड़ित जनता में उनके विनाश की कामना स्वाभाविक ही थी। परन्तु मुगलों की सखलता के-समय उस समय के हिन्दुओं की निरीहता प्रत्यक्ष रूप में इतिहास-प्रतिष्ठ है।

1. ठाढ़े एक ओर मुगल पचास त यहि रन बन मे ।  
 दुलहा एक ओर ठाढ़े अकेल त यहि रन बन मे ।  
 रामा जूके हैं मुगल पचास त यहि रन बन मे ।  
 राजा जीति के ठाढ़ अकेल त यहि रन बन मे ।
- X                      X                      X
- दुलहा घरम लिहेउ मोर राखि त यहि रन बन मे ।  
 दुलहा हम सोहरे हाय बिकानि त यहि रन बन मे ।  
 यतनी बचनिया के साथ त यहि रन बन मे ।  
 दुलहिन भसवा दिहिन परे डारि त यहि रन बन मे ।



जो मनोकामनाएँ पूर्ण नहीं हो पाती हैं, वे बल्पना लोक में अपनी पूर्ति का मार्ग ढूँढ़ती हैं। विदेशी शासन के प्रति जनता का शोभ जय कार्य रूप में परिणत न हो सका तो वह भावना एवं बल्पना में प्रतिशोध की आवाज बंधने लगी। लोकगीतों में भी इस प्रकार के कुण्ठित और असफल भाव काल्पनिक स्फूर्तता का आश्रय पाने लगे। दूसरी ओर इस प्रकार के काल्पनिक साहस और शक्ति के सफाट से परतन्त्र हृदयों में उत्साह एवं धीरता का उद्रेक भी हो सका। एक लोकगीत में एक बहन अपने भाई को मुगलों से युद्ध करने को उत्तेजित कर रही है। भाई गाठ मुगलों से अकेला ही युद्ध करता है और विजयी बनता है।<sup>1</sup> मुगलों को ही भ्रांति तुकों के अत्याचार का उल्लेख भी लोकगीतों में मिलता है। एक सुक सरदार मिर्जा की दृष्टि अपूर्व लावण्यमयी स्त्री पर पड़ती है और इसे पाने की आकांक्षा उममें उत्पन्न हो जाती है। मिर्जा उम स्त्री के पिता को कैद में डसवा देता है और बलपूर्वक उसे पालकी में बैठाकर ले जाता है। मार्ग में वह स्त्री अन्तिम बार अपने पिता से तासाव मे पानी पीने की इच्छा प्रकट करती है। मिर्जा पहले तो अस्वीकार करता है पर अन्त में अनुमति दे देता। वह स्त्री तासाव के समीप जाकर पानी का पहला घूँट पीती है, फिर दूसरा पीती है और तीसरा घूँट लेने के साथ ही जल में डूब जाती है। इस प्रकार वह हिन्दू नारी आत्महत्या करके मिर्जा के वसुधैव कुटुम्बक से अपनी पवित्रता की रक्षा करती है।<sup>2</sup> अनाचार के उस युग में ऐसे नारी चरित्रों की कमी नहीं रही इसका परिचय हम गीत में मिलता है। हिन्दू स्त्रियों की उस बियछाया निरीहता एवं दयनीयता का प्रभाव बहुदय लोक गीतकारों पर पड़े बिना नहीं रह सका और नारी के त्याग की कथा शब्दों में अमर हो गई।

उत्तर प्रदेश में बलिया जिले के हल्दी नामक गाँव में कुछ काल पूर्व हैहय बंसी क्षत्रियों का राज्य था। बिहार राज्य के दाहवादा जिले के 'डमराव' नामक स्थान के राजा तथा उपर्युक्त क्षत्रिय राजा में पारस्परिक मतमुटाव चल रहा था।

1. विरना हाली-हाली जेवड़ विरल मोरा,  
विरना मुगल लडइया के ठाड़।  
विरना मुगल की ओरिया सब साठि जने,  
मोरा भइया अकेलवह ठाड़।  
विरना मुगल जूझै सब साठि जने,  
मोरा भइया समर जोति ठाड़।

—क० की० पृ० ८६।

2. तनियक डोलिया धसाओ मिरजवा,  
बाबा के सगरवा मुँहवां धोइत हो ना।  
बाबा के सगरवा सुन्दर बड़इत पनियाँ,  
हमरे सगरवा पनियाँ पीयो होना।  
तोहरे सगरवा मिरजा नित उठि होइ हैं,  
बाबा के समरवा दुग्गम होइहैं हो ना।  
एक घूँट पियली, दूसर घूँट पियली  
तिसरे मे गई हैं तराई हो ना।

—भो० लो० गी० पृ० ११।

हुमराव के राजा के प्रबन्धक बहोरन पांडेय नामक व्यक्ति थे। हल्दी के बालकों में एक ऐसा गीत प्रचलित है जिसमें दोनों पक्षों के संघर्ष का चित्रण प्राप्त होता है।<sup>1</sup> इसी प्रकार जौनपुर जिले के बांदा नामक गाँव में सन् १८५७ के सिपाही विद्रोह के अवसर पर अंग्रेजी फौजों के साथ प्रतापगढ़ जिले के 'कालाकांकर' स्थान के बिधान-वंशी राजा से थोर संघर्ष हुआ था तथा इस स्थान के आस-पास इस युद्ध के सम्बन्ध में गीत प्राप्त होते हैं जिनमें राजा की वीरता का स्पष्ट उल्लेख है।<sup>2</sup>

भोजपुरी प्रदेश में वीरावणी बाबू कुंवरसिंह के सम्बन्ध में अनेक गीत प्रचलित हैं। सन् ५७ की क्रान्ति में सक्रिय भाग लेने वाले सिपाहियों में कुंवरसिंह का प्रमुख स्थान था। अंग्रेजों के साथ उन्होंने जिस असीम बाहु-बल के साथ युद्ध किया था, वह सर्व विदित है। उनकी अपार वीरता अद्भूत साहस अदम्य उत्साह जन-जन के मन को प्रभावित करता रहा था। आज भी उनकी प्रशंसा के गीत लोक कंठों में गुंजित हो रहे हैं।<sup>3</sup>

राजनीतिक क्षेत्र की प्रत्येक आन्दोलनकारी घटना ने लोक-साहित्य, स्रष्टाओं को प्रभावित किया है। सन् ५७ में अंग्रेजों द्वारा वाजिदअली शाह से अवध की गद्दी छीन कर उसे लखनऊ से निर्वासित कर दिया गया तो उसकी बेगमों में शोक की महर छा गई। उनका शोककुल हृदय करण विलाप में चोत्कार कर उठा। अनेक गीतों के माध्यम से उनके भीषण दुःख का वास्तविक चित्र उपस्थित हुआ है।<sup>4</sup> भारत

1. राजा भइने रजुली, बहोरन भइले धुनिया।  
मारैले दलगंजनदेव, दलके से धुनिया। — लो० सा० भू०, पृ० २४६ क० दे० उ०।
2. "काले कांकर क बितेनवा।  
बाँद गाड़े वा निसनवा।"  
— क० की० पृ० ६७ भाग ५।
3. बतिया के कारण से बाबू कुंवरसिंह।  
फिरंगी से हो रेड़ बढ़ाय हो राम ॥  
दानापुर से जब सजल हो कम्पू।  
कोइलवर में रहे छाया हो राम ॥  
साख गोला तुंह के गनि के मरिहो।  
छोड़ बरहरवा के राज हो राम ॥  
— भो० लो० गी० पृ० १२ भाग १।
4. गलियन गलियन रँपत रोवे।  
हठियन बनिया बजाज रे।  
महल में बैठी बेगम रोवे।  
बेहरी पर रोवे खास रे।  
मोती बइल कीरी बँठक छूटी।  
छूटी है मोना बजार रे।  
बाग जमनिया की सेरे छूटी।  
छूटे मुमुक हमार रे।  
जो में ऐसी जानती।  
मिलती साट से जाय रे।  
हा हा करती, पैया परती।  
सैती सइया छोड़ाय रे ॥ — लो० सा० भू० पृ० २४५-४६ क० दे० उ०।

की परतन्त्रता निवारक जन-क्रान्ति के अवसर पर महारमा गांधी के अदम्य साहस और उद्योग से जनता में देश के लिये मर मिटने की नवीन सहर दोर पड़ी थी और प्रत्येक व्यक्ति सेवा, त्याग एवं उत्सर्ग की दिव्य भावनाओं से अभिभूत हो उठा था। देश की उत जागृत खेलना का स्वरूप भी आधुनिक लोक गीतों में मुस्तारित हो उठा है। केवल पुरुष ही नहीं देश के स्त्री-उमुदाय, मे भी अपूर्व त्याग एवं उत्साह का प्राबल्य छा गया था।<sup>1</sup> स्वदेश-प्रेम की मयोदा सुरक्षित रखने के निमित्त विदेशी वस्तुओं के बहिष्कार का आन्दोलन जन-जन के मन में व्याप्त हो गया था। लोकगीतों के शब्दों में जनता की समस्त भावनाएं अभिव्यंजित हो उठीं।<sup>2</sup>

इस प्रकार राजनीति के क्षेत्र में घटित होने वाली समस्त घटनाएं लोक साहित्यिकों के लिए प्रेरक पृष्ठभूमि का कार्य करती हैं।

### लोकगीत की विशेषताएं और महत्त्व

लोकगीतों की कतिपय सावंधीम प्रवृत्तियां होती हैं। डाक्टर यदुनाय सरकार के अनुसार, प्रबन्ध की द्रुत गति, शब्द-विन्यास की सादगी विषय जनीन मर्मस्पर्शी और आदिम मनोवेग, सूक्ष्म किन्तु प्रभावोत्पादक चरित्र-चित्रण, त्रीडा-स्थली अथवा देश काल का स्थूल अकन साहित्यिक कृत्रिमताओं का न्यूनान्यून प्रयोग या सर्वथा बहिष्कार—सच्चे लोकगीत की ये नितान्त आवश्यक विशेषताएं हैं।<sup>3</sup> जार्ज सेपसन के मतानुसार लोकगीत में स्वरो और शब्दों का ऐसा गत्यात्मक संयमन होता है जो गीत को छन्दोबद्ध करके नृत्य की ताल और लय के अनुकूल बना देता है।<sup>4</sup>

कॉच विद्वान मोशिए आपरे ने सन् १८५३-५४ में लोकगीतों के सामान्य

1. ललना छोड़ि देहु कपड़ा विदेसी, सुदेमिया के पहिरहु हो ॥  
अबह चलावहु चरखा, सबहि मिलि गावहु हो ।  
ललना भारत नइया मंभरवा त पार लगावहु हो ॥ —भो० प्रा० गी० पृ० ७
2. पुतवा के देबो भारत मइया के सेउवा मे, मालवा के सेउवा में हो ।  
ललना पूत करिहे देसवा के काम त जनम सुफल होइहै हो ।  
—वही, पृ० ५ ।
3. "Rapidity of movement, simplicity of diction, Primary emotions of universal appeal, action rather than subtle analysis, Broad striking characterisation, thumb-nail sketches of background and the sparest use (or rather complete avoidance) of literary artifices—these are the essential requisites of the true ballad."
4. "The characterstics of folksongs are as to substance repetitions, interjection and refrains as to form a Verse—accomodated to dame"

—C. Sampson, Cambridge History of English Literature.  
Page 106.

लक्षणों पर लोकगीत संप्रदाकों के समक्ष विचार व्यक्त करते हुये लोकगीतों के निम्नांकित प्रमुख लक्षणों का उल्लेख किया था—

- (१) अंत्यानुषंग के स्थान पर ध्वनि साम्य का प्रयोग ।
- (२) पुनरुक्ति (कथनोपकथन में) ।
- (३) तीन, पाँच, सात आदि संख्याओं का बार-बार प्रयोग ।
- (४) दैनिक व्यवहार की वस्तुओं को सोने-रूपे की कहना ।

भारतीय लोकगीतों में साधारणतः प्राप्त होने वाली विशेषताओं को हम निम्नांकित रूप से प्रस्तुत कर सकते हैं—

### व्यक्तिकता का अभाव

लोकगीतों की रचना सामूहिक रूप से होती है, किसी व्यक्ति-विशेष के द्वारा नहीं, इसलिए उसमें वैयक्तिक-भावना का अभाव रहता है। लोकगीतों के रचयिताओं में आत्म प्रचार की प्रवृत्ति नहीं है। वे अपने गीतों में अपने निजत्व को कहीं भी आरोपित नहीं करते। किसी गीत के रचयिता और रचना काल को जानना नितान्त दुर्लभ है। लोकगीत 'जातीय सृष्टि' है, जिसमें एक व्यक्ति का नहीं अनेक व्यक्तियों का सहयोग रहता है। लोक-कवि का अपनी रचनाओं में नामोल्लेख न करने के कारणों पर विचार करते हुए राबर्ट ब्रैक्स ने लिखा है कि वर्तमान सामाजिक संगठन में किसी लेखक का अपनी कृति में नाम न देने का अभिप्राय अपनी रचना के प्रति सज्जा-भाव अथवा नामाभिव्यक्ति में किसी प्रकार की भय-भ्रांशंका हो सकती है, परन्तु आदिम समाज में यह बात लेखक के नाम की अभावधानी के कारण होती थी। सामूहिक तथा जातीय रचनाओं में समूह का महत्व होता है, किसी व्यक्ति-विशेष का नहीं। जिस प्रकार छोटे-छोटे बच्चे छोटे छोटे गीत बनाते, गुनगुनाते और गाते जाते हैं परन्तु इनमें से कोई भी एक बालक गीत का रचयिता होने का दावा नहीं करता और न यह दावा रखता है कि इस गीत में वीन-से बालक ने कौन-सी कड़ी जोड़ी है, उसी प्रकार जातीय रचना में व्यक्ति-विशेष की महत्ता नहीं होती, रचयिता का श्रेय समूह को प्राप्त होना है।<sup>1</sup> इस समूह के मध्य, असंख्य स्त्री-पुरुषों के समवेत प्रयत्नों में गीतों का जीवन प्राण पाता रहता है। जिनकी बाणी में मस्तिष्क सही हृदय है, जिनके विनय के परदे में छल नहीं पश्चात्ताप है, जिनकी मंत्री के फूल में स्वार्थ का कीट नहीं, प्रेम का परिमल है, जिनके मानस-जगत् में आनन्द है, सुख है, पान्ति है, प्रेम है, करुणा है, त्याग है, धर्मा है, विश्वास है, उन्हीं ग्रामीण मनुष्यों के स्त्री-पुरुषों के बीच में हृदय नामक आसन पर बैठ कर प्रकृति गान करती है। प्रकृति के वे ही गान ग्रामगीत हैं। वेदों की तरह वे भी अपौरुषेय हैं।<sup>2</sup>

1. श्याम परमार के भारतीय लोक साहित्य से उद्धृत, पृ० ५६।

2. राबर्ट ब्रैक्स, दि इंगलिश बैलेड, भूमिका पृ० १२-१३।

3. पं० गमनरेश त्रिपाठी, कविता कीमुदी (परिवर्द्धित संस्करण) तीसरा भाग, ग्राम गीत १६५५, पृ० ७०।

परिगणना प्राप्त होती है।<sup>1</sup> यह प्रवृत्ति प्राचीन परम्परा के अनुसार घली आ रही है। विभिन्न प्रकार की वस्तुओं के समावेश के कारण किसी गीत का शैलीय परिचय प्राप्त करना सुगम हो जाता है। जिस क्षेत्र का गीत होगा, वहाँ की विख्यात वस्तुओं का अपना बहु प्रचलित सामग्रियों का समावेश उसमें होगा।

### अनलंकारिता और स्वाभाविकता

लोकगीतों में कविता की भाँति अलंकार की योजना नहीं रहती। वहाँ सँधे-सच्चे भावों की सहज-स्वाभाविक अभिव्यक्ति होती है। उत्कृष्टता और निकृष्टता के भेद-भाव से भिन्न वहाँ प्रत्येक वर-वधू राम-सीता बनते हैं, प्रत्येक माता-पिता कौशल्या और दशरथ हो जाते हैं। हृदय की यह अनुभूति सँधे चन्दों में व्यक्त होती है, उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षादि अलंकारों के प्रयास-जन्म आवरण में नहीं।

### भारतीय परम्परा में लोकगीत

सम्पूर्ण संसार में मानव के आविर्भाव से लोकगीतों का उद्भव माना जाता है। यद्यपि लोकगीतों के जन्म की कोई निर्धारित काल-रेखा नहीं है, परन्तु मौलिक परम्परा के अविच्छिन्न प्रवाह के रूप में ये निरन्तर असीम अतीत के गम में छिपे उद्गम स्रोत की ओर दृगित करते हैं। लोकगीतों की अनन्त प्रवाहमयी परम्परा की प्राचीनता के सम्बन्ध में पं० रामनरेश त्रिपाठी ने लिखा है—“जब से पृथ्वी पर मनुष्य है, तब से गीत भी है। जब तक मनुष्य रहेगा, तब तक गीत भी रहेंगे। मनुष्यों की तरह गीतों का भी जीवन मरण साथ चलता रहता है। कितने ही गीत तो सदा के लिये मुक्त हो गए। कितने ही गीतों ने देश काल के अनुसार भाषा का बोला तो बदल डाला, पर अपने असली स्वरूप को कायम रखा। बहुत-से गीतों की आयु हजारों वर्ष की होगी। वे थोड़े फेर-फार के साथ समाज में अपना अस्तित्व बनाये हुए हैं।”<sup>2</sup>

लोकगीतों की विविध परम्परा, भारतवर्ष में अत्यन्त प्राचीन है। लोकगीतों का प्रथम चरण-चिह्न वैदिक ग्रन्थों में उपलब्ध होता है। पुन-जन्म, यज्ञोपवीत तथा विवाहादि उत्सवों पर सरस गीत गाए जाने का उल्लेख उनमें मिलता है। इन गीतों के लिये वेद में ‘गाया’ शब्द का प्रयोग हुआ है।<sup>3</sup> गीतों को गाने वाले के अर्थ में ‘गायित’ शब्द प्रयुक्त है।<sup>4</sup> विवाहादि अवसरों पर गाए जाने वाले गीत ‘रैमी’

1. पेडा बरफी और इमरती, छाजे, छुरमा घेवर, परसों गुपचुप सोहन हलुआ परसो, कलाकन्द की बरफी परसों छट्टे-मीठे बरा परोसो, मुभी को घिठ महुअत परसों रसगुल्ला रमदार।

पुनति से परसों जी ज्योनार ॥

—क० कौ०, पृ० ४३१।

2. पं० रामनरेश त्रिपाठी

—कविता कोमुदी (परिवर्द्धित संस्करण) तीसरा भाग (ग्रामगीत) पृ० ७८।

3. “अग्नि भोडिष्वावसे गायामिः दारि शोचिपम्।” —ऋग्वेद ८/७१/१४।

4. “इन्द्रमिद् गायिनो बृहदिद्रमकैभिरक्रियन्।

'नाराशंसी' तथा 'गाथा' तीनों संज्ञाओं से अभिहित किये जाते थे परन्तु 'गाथा' शब्द विशिष्ट अर्थ 'रंभी' और 'नाराशंसी' से पृथक् निर्दिष्ट किया गया है।<sup>1</sup>

ब्राह्मण तथा आरण्यक ग्रन्थों में भी गाथाओं का विशेष उल्लेख प्राप्त होता है। ब्राह्मण ग्रन्थों में ऋक् और गाथा का अन्तर निर्दिष्ट किया गया है। ऋक् देवी होती थी और गाथा मानुषी। गाथाओं का प्रयोग मन्त्र के रूप में नहीं किया जाता था और वे ऋक् यजुः तथा साम से पृथक् होती थी। प्राचीनकाल में किसी राजा के उदात्त एवं महान् चरित्र को लक्षित करके जो गीत समाज में प्रचलित हो जाते थे और जन-मनुष्य द्वारा गाए जाते थे वे ही 'गाथा' संज्ञा से अभिहित किये गए थे। यास्क के निरूपण की व्याख्या करते हुए दुर्गाचार्य ने बताया है कि वैदिक सूक्तों में कहीं-कहीं जो इतिहास उपलब्ध होता है वह कहीं ऋचाओं के द्वारा और कहीं गाथाओं में निबद्ध है।<sup>2</sup>

वैदिक गाथाओं के उदाहरण शतपथ ब्राह्मण<sup>3</sup> तथा ऐतरेय ब्राह्मण<sup>4</sup> में उपलब्ध होते हैं। इनमें अश्वमेध यज्ञ करने वाले श्रेष्ठ राजाओं का चरित्र वर्णित है। ऐतरेय ब्राह्मण में इन गाथाओं को कहीं 'श्लोक', कहीं 'यज्ञगाथा' और कहीं केवल 'गाथा' कहा गया है।<sup>5</sup>

ऐतिहासिक गाथाओं की यह परम्परा महाभारत काल में भी पूर्ण रूप से प्रचलित थी। दुष्यन्त पुत्र भरत के सम्बन्ध में अनेक गाथाएँ महाभारत में उपलब्ध होती हैं। ऐतरेय ब्राह्मण में वर्णित गाथाएँ श्रीमद्भागवत के सप्तम स्कन्ध में प्राप्त होती हैं। गाथाओं का गायन विशेष रूप से राजसूय यज्ञ के अवसर पर ही होता था परन्तु 'मंत्रादिणी संहिता' में विवाह के शुभ अवसर पर गाथाओं के गायन का प्रमाण प्राप्त होता है,<sup>6</sup> 'पारस्कर गृह्यसूत्र' में भी विवाह सम्बन्धी गाथाएँ उपलब्ध होती

1. रंभ्यामादनुदेयी नाराशंसी न्योचनी ।  
सूर्याया भद्रभिद्रामो गाथयति परिष्कृतं ॥

—ऋग्वेद १०/२५/६ ।

2. स पुनरितिहासः ऋग्वदो गाथा बद्धश्च । ऋक् प्रकार एवं कश्चित् गाथेत्युच्यते ।  
गाथा क्षमति, नाराशंसी : क्षंसति इति उवंत गाथानां कुर्वतेति ।

—निरुक्त ४/६ को व्याख्या ।

3. शतपथ ब्राह्मण काण्ड १३, अध्याय १, ब्राह्मण ५ ।

4. ऐतरेय ब्राह्मण ८/४ ।

5. लक्ष्मणसि यज्ञगाथा गीयते । तां गाथा दर्शयति । तत्र प्रथमं श्लोकमाह ।

—ऐतरेय ब्राह्मण ३.१.७ ।

—वही ३.१.६ ।

6. मंत्रादिणी संहिता १.१.७।३।

है।<sup>१</sup> आश्वामन पृथगून में सीमंतीभयन के अवतर पर गाया जाने का वर्णन प्राप्त होता है।<sup>२</sup>

इस प्रकार गीतों के विभाग की परम्परा में हम देखने हैं कि लोकगीत का सर्वप्रथम ऐतिहासिक रूप गाया ही था। वैदिककाल में गायामों के मुख्य दो रूप लक्षित हुए—

- (१) ऐतिहासिक—राजगूय यज्ञादि के अवतर पर गाई जाने वाली गाथाएँ।
- (२) वैव विषयक—विभिन्न संस्कारों के अवतर पर मंगल हेतु गाई जाने वाली गाथाएँ।

पालि भाषा में उपलब्ध जातकों में उग्युं क धारणा की पुष्टि हो जाती है। पालि जातकों में निबद्ध गाथाएँ अत्यन्त प्राचीन हैं जिनमें तरफामोन लौकिक बहानियों एवं घटनाओं का संक्षिप्त उल्लेख किया गया है। भगवान् बुद्ध के जीवन में सम्बन्धित कथाएँ जो जातक कहलाती हैं—गाथाओं के माध्यम से ही अभिव्यक्त हुई हैं। पालि के प्रसिद्ध तिहचमं जातक में गिह की खाल छोड़ कर भेतों में धान-जी खाने वाले गधे की कथा है। किसान के रूप में उपस्थित बोधिसत्व (गीतम बुद्ध) गधे की आवाज पहचान कर इन रहस्य का उन्पाटन करते हुए प्रथम गाथा बहते हैं। यहीं पर द्वितीय गाथा गधे के स्वामी—एक बनियाँ—के द्वारा कही गई है।<sup>३</sup> प्रकृत काल में लोकगीतों का प्रबल विकास लक्षित होता है। हाल की 'गाथा मत्स्यगतो' में संगृहीत सात सौ गाथाएँ उसका प्रमाण हैं। एक गाथा में विरहिणी नायिका की मन-स्थिति का अत्यन्त सुन्दर निरूपण किया गया है, जब वह प्रियतम के परदेश गमन के पश्चात् दिवस गणना के लिये आतुर होकर प्रथम दिवस के अर्ध भाग में

१. अथ गाथां गायति ।

सरस्वति प्रेदमय सुभगे वाजिनी बतो ।

या र्वा विश्वस्य भूतस्य प्राणायामस्याभूतः ॥

यस्या भूतं समदद्यस्या विश्वमिदं जगत् ।

सामद्य गाथां गास्यामि या स्त्रीणानुत्तमं यज्ञः ॥

—पा० पृ० कांड १, खंडिका ७ ।

२. तौ धेतां गाथां गायतः—

सोमो नो राजाऽवतु मानुषी

प्रजा निविष्ट चक्रासौ ।

—भा० पृ० सं० १।१५ ।

३. बोधिसत्तो पठमं गायमाह—

नेत सीहस्स नदितं न ध्यग्घस्स न दीपिनो ।

पारुतो सीहधम्भेन जम्मो नदति गदमो ति ॥

—पालि जातकावलि : पृ० १७, बटुकनाय शर्मा ।

अथ सौ वणिजो आगत्या तं व्यसेनपतं पदेमं दिस्वा दुतियं गाय माह—

चिरं पि खो तं खादेय्य गदमो हरित यदं ।

पारुतो सहिचम्भेन खमानो च द्रुसयो ति ॥ पही

ही, 'आज गया है' आज गया है' सोच-सोच कर सम्पूर्ण दीवाल को लकीरों से भर देती है ।<sup>1</sup>

वैदिक युग के पश्चात् महाकाव्य एवं पौराणिक युग में भी लोकगीतों की विकास-परम्परा दिखाई देती है । वाल्मीकि-रामायण में राम-जन्म के शुभ अवसर पर गन्धर्वों द्वारा गायन एवं अप्सराओं द्वारा नृत्य करने का उल्लेख किया है ।<sup>2</sup> इसी विकास क्रम का परिचय वेदव्यास जी कृत श्रीमद्भागवत में प्राप्त होता है । वहाँ कृष्ण-जन्म के पावन अवसर पर स्त्रियों द्वारा मिल कर गाए जाने वाले गीतों का उल्लेख किया गया है ।<sup>3</sup> महाकवि कालिदास ने अज के जन्मोत्सव के अवसर पर राजा दिलीप के राजमहल में वेश्याओं द्वारा नृत्य एवं मादन-वाद्य प्रस्तुत करने का वर्णन किया है ।<sup>4</sup> संस्कृत की प्रसिद्ध कवयित्री 'विज्जिका' ने धान कूटने वाली स्त्रियों के द्वारा गाए जाने वाले गीत का अत्यन्त मनोहर एवं मरस रूप में वर्णन किया है । स्त्रियाँ धान कूट रही हैं साथ ही गीत भी गाती जा रहीं हैं । मूल उठाने एवं गिराने के साथ उनकी चूड़ियों से झंकार उठ रही है । श्रम-प्रयास के कारण उनका अंग-अंग गतिशील हो उठा है । गीतों के स्वर चूड़ियों की झंकार से मिल कर अनुपम आनन्द की मृष्टि कर रहे हैं ।<sup>5</sup> इसी प्रकार महाकवि श्री हर्ष ने चक्री चलाती हुई स्त्रियों का उल्लेख किया है । स्त्रियाँ सत् पूंस रही हैं जिसकी मुग्ध पथिकों को आकृष्ट कर लेती है ।<sup>6</sup> चक्री चलाते समय स्त्रियाँ गीत गाती हैं ।

1. अज्ज गओत्ति, अज्जं गओत्ति, अज्ज गओत्ति मणिरीए,  
पढम च्चिय दिरुह्छे कुड्डो रेहाहि चितलिओ ॥  
— गाथा सप्ततशती, ३३।८ अमरक ।
2. जगु फलं च गन्धर्वाः मनुतुदजाप्सरो गणाः ।  
देव दुन्दुभयो नेदुः पुप्प वृष्टश्च खादपतत् ॥  
— वाल्मीकि रामायण, बालकाण्ड । १८।१६
3. कदाचिदौत्यानिक कौतुकाश्लवे जन्मथंयोगे समवेतयोपिताम् ।  
वादित्र गीत द्विज मन्त्रवाच केश्यकार सूनोरभिपेचनं सती ॥  
— श्रीमद्भागवत, दशम स्कन्ध ।
4. मुख श्रवा मंगलतूर्यं निस्विनाः  
प्रभोद नृत्यं सह वारयोपिताम् ।  
न केवलं सद्मनि मागधीमतेः  
पथि व्यजम्यन्त दिवोकसामयि ॥  
— रघुवंश, ३।११६ ।
5. विलागमभृणोल्लसम्मुसत लोलदोः कन्दली—  
परस्पर परिस्सतद्वलयनिः स्वनोद् वग्धुराः ।  
ससगित कलहकृति प्रसभकम्पितोरः स्पला,  
मुट्टगमक संबुताः कलभगण्डनी गीतयः ॥  
— हि० सा० का बृहत् इतिहास, भाग १६, पृ० २०, से उद्धृत ।
6. प्रतिहृष्टपथे घटहृष्टा जात्  
पथिकाह्वानद-सक्तु सीरभेः ।  
कलहास घनाद् यदुत्थितात्  
अधुनाप्युज्जति घर्षरस्वनः ॥  
— नैपथीय चरित, सर्ग २, श्लोक ८५ ।



गोस्वामी तुलसीदास जो ने अपने रामचरितमानस में अनेक अवसरों पर स्त्रियों द्वारा गगन गान करने का उल्लेख किया है। राम-वचन, सीता का गौरी-पूजन, सीता-स्वयंवर सीता-राम-विवाह इत्यादि गगन अवसरों पर स्त्रियों गुप्तपुर गीतों का गायन करता है। तुलसीदास जो ने सोरगीतों की व्यापक महत्ता का प्रदर्शन किया है। उनके का. य. में बोद्ध भी गायन-दास गीतों की गुप्ता-पारा में आप्नाविण हृत् रिता नहीं रहता है। राम-ववाह के अवसर पर बागा की भोजन कराते गगन स्त्रियों द्वारा जेवतार गगन गायी गाने का उल्लेख भी उन्होंने किया है। गायी गाने की प्रथा हिन्दू समाज में अभी तक बनी आ रही है। अपने काव्य में तुलसीदास जो ने लोक रीतियों का साम्नायक विवरण उपस्थित किया है। मोर-रीतियों के सम्बन्ध निम्नान्त के समय सोरगाता जो अत्यधिक महत्त्व देना साम्नायिक ही था। मोरर सूर में उन्होंने 'रामचला नहछु पुनरु की रचना की है। 'खानगी मंगल' एवं 'पार्वती मंगल' में सम्बन्ध देखा है। गायकों एवं कवियों गृहिय जननः राम-गीता एव गृह-पार्वती के विवाह का वर्णन है। इनमें रीति के अनुकूल गीत गाए जाने का सर्वत्र उल्लेख प्राप्त होता है। गायकान्त में 'दोना माकग दूहा' एक लोक गीतारक काव्य है। जगनिक का आन्ध्र सण्ट भी लोक-गीत की प्रवृत्तियों का प्रतीक है। अपने मौलिक रूप में यह रचना भी रहा जो लोक कण्ठ में निगूत होकर यह भोगीत की परम्परा में आ गया है।

आधुनिक काल की काव्य चेतना में, प्रचलित सोरगीत परम्परा की धार स्वतः अविन हो उठी है। लोक-जीवन के प्रति मानव-मन की आस्था के परिणाम-स्वरूप अनेक अतर्भूत तथ्यों का उदघाटन हो रहा है।

1. राम जन्म—वृन्द-वृन्द मिलि चली सोगाई ।  
सहस्र शृंगार रिये उठि पाई ॥  
कनक कलम मंगल भरि पारा ।  
गावत पैठहि भूप दुआरा ॥  
गौरी पूजन—सग सखी सब गुमग गयानी ।  
गावहि गीत मनोहर बानी ॥  
सीता-स्वयंवर—चली संग से सखी सयानी ।  
गावत गीत मनोहर बानी ॥  
सीता-राम-विवाह—गावहि सुन्दर मंगल गीता ।  
सै लै नामु रामु अरु सीता ॥—रामचरितमानस, बालकाण्ड ।
2. जेवत देहि मधुर धुनि गारी ।  
सै लै नाम पुह्य अछ नारी ॥ —बालकाण्ड ।
3. नैन विमल नउनिषी मों चमफायइ हो ।  
देह गारी रनिवासहि प्रमुदित गावई हो ॥ —रामलला नहछु ।
4. चतुर नारि बर कुंवरिहि रीति छितावहि ।  
देहि गारि सहकौरि समी सुख पावहि ॥ —जानकीमंगल ।
5. करहि सुमगन गान सुपर सहनाइन्ह ।  
जेंद चले हरि दुहिन सहित गुर भाइन्ह ॥ —पार्वतीमंगल ।
6. ये कई कोस पैदल चल कर, दहंकी के स्वर में स्वर भर कर । 'दाय्या', पत्त ।

## लोकगीतों की विभिन्न कोटियाँ

लोकगीतों का रूपात्मक श्रेणी विभाजन एक कठिन समस्या है। किसी एक सामान्य दृष्टि से इस समस्या पर विचार नहीं किया जा सकता, क्योंकि लोक-गीतों का जन्म किसी एक अभिप्राय की प्रेरणा से नहीं हुआ। जीवन की समस्त सूक्ष्म एवं जटिल क्रिया-प्रतिक्रियाओं की अभिव्यक्ति लोकगीतों में हुई है, अतः उनको श्रेणी-बद्ध करने की चेष्टा के साथ जीवन की समस्त भाव प्रेरणाओं एवं क्रिया-प्रतिक्रियाओं के साथ उनका सामंजस्य सम्भलना आवश्यक होगा।

लोक-साहित्य के अनुसंधानकों ने जीवन के विभिन्न अंगों के साथ लोक-गीतों का सम्बन्ध निर्दिष्ट करते हुए, अपने-अपने ढंग से उन्हें वर्गीकृत करने का उपक्रम किया है। यह सर्वथा मत्स्य है कि लोकगीतों की विर प्रवाहमयी विकास परम्परा को वर्गों की सीमा में घेर कर रखना सम्भव नहीं है। इसलिये अभी तक लोक-गीतों का ऐसा कोई वर्गीकरण उपलब्ध नहीं हो सका है जो उनके सम्यक् मूल्यांकन के लिये सुनिश्चित एवं पूर्ण हो। फिर भी व्यावहारिक अध्ययन एवं अनुशीलन की सुविधा के लिये लोकगीतों को वर्गों में निबद्ध करना आवश्यक है।

लोकगीतों के विविध रूपों के निर्धारण के पूर्व, यहाँ पर, विभिन्न विद्वानों द्वारा प्रस्तुत विचारों पर प्रकाश डालना उपयुक्त होगा। हिन्दी लोक-साहित्य के प्रथम चेता पं० रामनरेश त्रिपाठी ने लोक-गीतों का निम्नांकित रूप से वर्गीकरण सपस्थित किया है<sup>1</sup>—

- ( १ ) संस्कार सम्बन्धी गीत ।
- ( २ ) चक्की और चरखे के गीत ।
- ( ३ ) धर्म-गीत ।
- ( ४ ) ऋतु सम्बन्धी गीत ।
- ( ५ ) खेती के गीत ।
- ( ६ ) भिखमंगी के गीत ।
- ( ७ ) मेले के गीत ।
- ( ८ ) जाति गीत ।
- ( ९ ) वीरगाथा ।
- ( १० ) गीत-कथा ।
- ( ११ ) अनुभव के वचन ।

त्रिपाठी जी के वर्ग-विभाजन में वैज्ञानिकता का अभाव लक्षित होता है। उसका कारण यह है कि उनका उद्देश्य किसी पूर्ण वैज्ञानिक एवं प्रामाणिक वर्गीकरण की खोज न होकर संग्रह-सुविधानुसार नाम भेद के आधार पर गीतों की गणना करना था। इसीलिये उनके द्वारा प्रस्तुत इस वर्गीकरण में अनेक त्रुटियाँ प्रतीत होती हैं। भिन्न-भिन्न वर्गों के गीत प्रायः एक ही वर्ग में सम्मिलित किये जा सकते हैं। खेती, भिखमंगी और मेले के गीतों को पृथक् श्रेणियों में रखना आवश्यक नहीं है। इसी प्रकार वीरगाथा एवं गीतकथा की एक ही श्रेणी हो सकती है।

1. कबिता-कौमुदी. भाग ५, पृ० ४५।

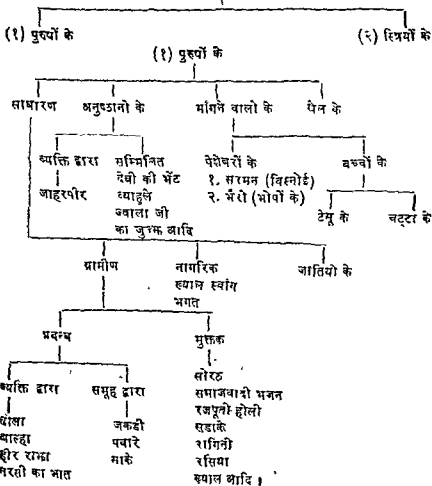
राजस्थानी लोकगीतों के यशस्वी संग्रह-वर्ता श्री सूर्यकरणजी पारीश ने भी लोक गीतों का वर्गीकरण प्रस्तुत किया है जिसमें अध्ययन की दृष्टि से विचार नहीं किया गया है बल्कि विपाठी जी की भांति नाम भेदात्मक प्रणाली ही अपनाई गई है ।<sup>1</sup>

- ( १ ) देवी देवताओं और पितरो के गीत ।
- ( २ ) ऋतुओं के गीत ।
- ( ३ ) तीर्थों के गीत ।
- ( ४ ) व्रत-उपवास और त्यौहारों के गीत ।
- ( ५ ) सस्कारों के गीत ।
- ( ६ ) विवाह के गीत ।
- ( ७ ) भाई-बहन के प्रेम के गीत ।
- ( ८ ) माली-मालिह्यो (मरहन्) रा गीत ।
- ( ९ ) पति-पत्नी के प्रेम के गीत ।
- ( १० ) पण्डितारियों के गीत ।
- ( ११ ) प्रेम के गीत ।
- ( १२ ) चक्की पीसते समय के गीत ।
- ( १३ ) बानिकाओं के गीत ।
- ( १४ ) चरखे के गीत ।
- ( १५ ) प्रभाती गीत ।
- ( १६ ) हरजस-राधा-कृष्ण के प्रेम के गीत ।
- ( १७ ) धमाले-होलो के अवसर पर पुरुषों द्वारा गेय गीत ।
- ( १८ ) देशप्रेम के गीत ।
- ( १९ ) राजकीय गीत ।
- ( २० ) राजदरबार, मजलिस, शिकार, दारू के गीत ।
- ( २१ ) जन्मे के गीत (वीरों, सिद्ध पुरुषों, महात्माओं की स्मृति में रखे गए जागरण को 'जम्मा' कहते हैं ।)
- ( २२ ) सिद्ध पुरुषों के गीत ।
- ( २३ ) क—वीरों के गीत ।  
ख—ऐतिहासिक गीत ।
- ( २४ ) क—खालो के गीत ।  
ख—हास्यरस के गीत ।
- ( २५ ) पशु-पक्षी सम्बन्धी गीत ।
- ( २६ ) शान्त रस के गीत ।
- ( २७ ) गाँवों के गीत (ग्राम्य-गीत)
- ( २८ ) नाट्य गीत ।
- ( २९ ) विविध ।

पारीख जी के वर्गीकरण में भी क्रमबद्धता का अभाव है। उन्होंने हास्य, भृंगार तथा रस को पृथक्-पृथक् तीन श्रेणियों में रखते हुए गीतों का विभाजन किया है। जबकि उन्हें एक श्रेणी में ही रखा जा सकता था। इसी प्रकार भाई-बहन तथा पति-पत्नी के गीत भी एक श्रेणी में निबद्ध किये जा सकते थे।<sup>1</sup>

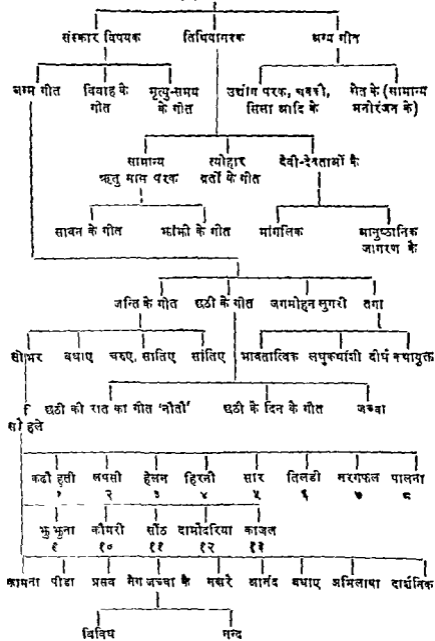
हिन्दी प्रदेश की एक भाषा—ब्रजभाषा के लोक-साहित्य के प्रथम अध्येता डा० सरयेन्द्र के द्वारा प्रस्तुत वर्गीकरण पर भी विचार करना अपेक्षित है। उन्होंने लोक-गीतों का रूप-विभाजन इस प्रकार किया है—

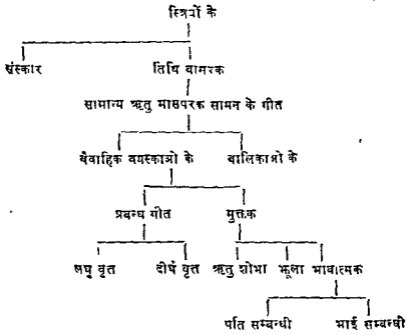
लोकगीत



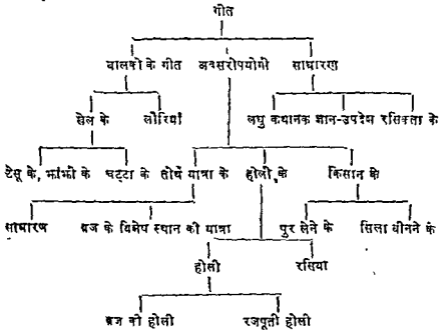
1. डा० कृष्णदेव उपाध्याय लोकसाहित्य का अध्ययन पृ० १५६।

(२) विधियों के





उन्होंने इन गीतों के अतिरिक्त कुछ अन्य गीतों का वर्गीकरण भी उपस्थित किया है—





देव (११) पण्डित मेहतर (१२) जाहरा पीर (१६) अलख (१४) होली के गूजरों के गीत (१५) कन्हैया (१६) (सारण) सदा वृष (१७) गोरा बादल (१८) युलानीदास (१९) घासीराम पटेल (२०) बापू जी के गीत (२१) राजा कैबट (२२) थोसाजी (२३) तेजाजी (२४) गोराजी (२५) मेरु जी ।

#### (४) विविध

(१) खेती की कहावतें (२) ऋष की फसल खत्म होने के गीत (३) बारी पूजने के गीत (४) जात व चवकी के गीत (५) सावनी (६) रसिया (७) रूयाल (८) छन्दरा (९) दोहे-साखी (१०) सोरठे (११) सबैये (१२) भजन (१३) कवित्त (१४) सिन्धु (१५) धोता ।

लोकगीतो का विपर्यायानुसार वर्गीकरण अत्यन्त कठिन कार्य है, क्योंकि मनुष्य का सम्पूर्ण जीवन ही विषय की सीमा के अन्तर्गत समाविष्ट है । अतः उपर्युक्त सूचियाँ, सूक्ष्मता से देखने पर, अपूर्ण प्रतीत होती हैं । डा० श्याम परमार के वर्गीकरण में भी वैज्ञानिकता का अभाव लक्षित हो रहा है । उनके वर्गीकरण में (२) ओर (३) वर्गों को एक वर्ग में ही सम्मिलित होना चाहिए था । संस्कार एवं प्रथाओं के अन्तर्गत ही धार्मिक दृष्टिकोण समाविष्ट हो जाता है । रमानुभूति के आधार पर किसी पृथक् वर्ग की रचना भी ठीक नहीं है, क्योंकि रस की सला तो समस्त लोकगीतों में व्याप्त है ।<sup>१</sup>

डा० कृष्णदेव उपाध्याय ने भी लोकगीतो के वर्गीकरण पर विचार किया है । किञ्चित् संशोधन के साथ उनके द्वारा प्रस्तुत वर्गीकरण डा० श्याम परमार के वर्गीकरण से साम्य रखता है । उपाध्याय जी के द्वारा प्रस्तुत वर्गीकरण का स्वरूप यह है—

- (१) सस्कारों की दृष्टि से
- (२) रमानुभूति की प्रणाली से
- (३) ऋतुओं और व्रतों के क्रम से
- (४) विभिन्न जातियों के प्रकार से
- (५) क्रिया गीत की दृष्टि से

उपर्युक्त वर्गीकरण में भी कतिपय त्रुटियाँ प्राप्त होती हैं । डा० सत्येन्द्र ने उन त्रुटियों का निर्देश करते हुए कहा है कि किसी भी वैज्ञानिक वर्गीकरण का एक ही आधार होना चाहिए । संस्कार गीत और जातीय गीतो का वर्ग भेद समुचित नहीं है, क्योंकि उन विशेष जातियों में भी संस्कार प्राप्त होते हैं । इसी प्रकार, क्रिया गीत और संस्कार गीत को पृथक् रखना भी त्रुटिपूर्ण है, क्योंकि सस्कार भी एक प्रकार की क्रियाएँ ही हैं । ऋतुओं और व्रतों का भी एक वर्ग अल्पेक्षित है ।<sup>२</sup>

डा० सत्येन्द्र ने उपयोगिता के आधार पर गीतों के मूलतः दो प्रकारों का उल्लेख किया है<sup>३</sup>—

1. डा० सत्येन्द्र, लोक साहित्य विज्ञान, पृ० ४०६ ।
2. वही, पृ० ४१३ ।
3. वही ।





चतुर्थ अध्याय

## भोजपुरी और अवधी बोलियों के लोकगीत

- संस्कार-गीत
- जन्म-संस्कार सम्बन्धी गीत
- यज्ञोपवीत संस्कार सम्बन्धी गीत
- विवाह संस्कार सम्बन्धी गीत
- मृत्यु संस्कार सम्बन्धी गीत
- ऋतु सम्बन्धी गीत
- व्रत एवं उपासना सम्बन्धी गीत
- जाति सम्बन्धी गीत
- विविध गीत
- जात के गीत
- मेले के गीत
- भूमर
- पूरबी
- अलचारी
- खेल के गीत



## जन्म-संस्कार

## सोहर

हिन्दू परिवारों में पुत्र-जन्म एक हर्षोत्पादक घटना है। हर्ष के इस अवसर पर गाये जाने वाले मंगल-गीत 'सोहर' संज्ञा से अभिहित किये जाते हैं। कहीं-कहीं इन्हें 'सोहिलो' भी कहते हैं।

हिन्दू धर्म के अन्तर्गत सन्तानोत्पत्ति एक पुण्य कार्य है जो प्रत्येक दम्पती के लिये उसके लौकिक एवं पारिलौकिक उद्धार के लिये आवश्यक है। निस्संतान व्यक्ति का कभी उद्धार नहीं होता। वह संसार के बन्धनों से घस्त रहता है। इसलिये हिन्दू-समाज में बन्ध्या स्त्री एवं निरधंसी पुरुष की अवहेलना की गई है।

सन्तान में भी कन्या की अपेक्षा पुत्र का महत्व अधिक है। कन्या को पराया धन समझा जाता है। कन्या विवाहोपरान्त पराये कुल की शोभा बढ़ाती है। दूसरे, हिन्दू समाज में कन्या-जन्म के अवसर पर भावी संकटों की कल्पना करके हृदय से प्रसन्नता के भावों का लोप हो जाता है। यही कारण है कि पुत्र-जन्म होने पर परिवार में पुलक छा जाता है, विविध प्रकार के समारोह सम्पन्न होते हैं। परन्तु कन्या जन्म होने पर इन सबकी आवश्यकता नहीं समझी जाती है। मंगल गीतों का गायन भी पुत्र-जन्म के अवसर पर आवश्यक समझा जाता है। परिवार तथा पड़ोस की स्त्रियाँ एकत्रित होकर पुत्र जन्म के पश्चात् छह दिनों तक अथवा बारह दिनों तक सोहर गाती हैं। 'सोहर' विशेष रूप से स्त्रियों द्वारा ही गाये जाते हैं और इनके निर्माण में भी स्त्रियों का ही प्रयास निहित है। सोहर-गीतों में विविध प्रकार के मनोभावों, घटनाओं, क्रियाओं का समावेश है जो स्त्री-मस्तिष्क की भाव प्रवणता एवं विचार विदग्धता का परिचायक हैं। जन्मोत्सव सम्बन्धी गीत होने के कारण सोहर में शृंगार एवं हास्य रस की प्रधानता रहती है परन्तु कथन रस का भी एक मर्मस्पर्शी सरस प्रवाह वहाँ टैटिंगोचर होता है।

सोहर का प्रचलन भोजपुरी एवं अवधी प्रदेशों में समान रूप से है। भावनाओं की समता भी, दोनों प्रकार के गीतों में परिलक्षित होती है।<sup>1</sup> सोहर गीतों से सरसता

1. उत्तर-प्रदेश के पूर्वी जिलों में और बिहार में जो सोहर गाये जाते हैं उनमें बहुत ही कम अन्तर मिलता है।—रामनरेश त्रिपाठी, कविता कौ०, भाग ३ पृ० १७३।

का अद्भुत समावेश होता है। भोजपुरी और अवधी दोनों प्रकार के सोहरों में नारी-हृदय की विविध-रूपा भावनाओं की सुन्दर व्यंजना उपलब्ध होती है। संतान प्राप्ति के सम्बन्ध में समान सिद्धान्तों का निरूपण दोनों प्रदेशों में प्राप्त होता है। मन्तान की कामना प्रत्येक स्त्री-पुरुष के हृदय में समान वेग से उद्भूत होती है, भले ही वह किसी प्रदेश का हो। स्थान-वैभंग्य से हृदय के मूलभूत भावों में कोई अन्तर नहीं आता। नारी-जीवन की चरम सार्थकता मातृत्व पद-प्राप्ति में ही मानी गई है। जब तक कोई स्त्री माँ नहीं बनती तब तक उसका जीवन अपूर्ण है। मन्तानोत्पत्ति मृष्ट के विकास का अद्भुत रहस्य है। स्त्री-पुरुष इस विकास के मूल साधन हैं। सन्तानाभाव एवं सन्तानोत्पत्ति की असमर्थता स्त्री-पुरुष की भोषण सफलता है। भारत के प्राचीन शास्त्रों में भी स्त्री-पुरुष के उम गौरवमय वृत्त्य को धार्मिक त्रिया-कलाप का रूप प्रदान किया गया है। प्रजनन-कार्य मुक्त स्त्री की तुलना भी से की गई है और उसे मह.भ.ग्यशास्त्रिणी तथा पूज्या कहा गया है।<sup>१</sup>

“प्रजानार्थं महाभागाः पूजार्हा गृह वीक्ष्यः।

स्त्रियः त्रियश्चगेहेषु न विशेषोऽस्ति करचन ॥”

लोकगीतों में भी हिन्दू-धर्म सस्कृति की उपयुक्त भावनाओं का पूर्ण समावेश लक्षित होता है। लोकजीवन में व्याप्त समाव्य सिद्धान्त ही लोकवाणी में उद्भूत होकर गीतों का रूप लेते हैं। सोहर गीतों में हिन्दू-धर्म के सन्तानोत्पत्ति सम्बन्धी विचारों का निरूपण प्रष्ट हुआ है। सामान्य जन-समुदाय के अन्तर्गत धार्मिक विश्वासों की अखण्ड सत्ता व्याप्त है। पुत्रोत्पत्ति के लिये स्त्रियाँ अनेक देवी-देवताओं की प्रार्थना-उपासना करने का उपक्रम करती हैं। हृदय की सच्चाई के साथ अर्पित पूजा-भावना से इष्टदेव प्रसन्न होकर वाञ्छित फल प्रदान करते हैं।

एक भोजपुरी गीत में पुत्र-कामना में व्याकुल स्त्री गंगा-स्नान का नियम पालन करती हुई, गंगा की कृपा द्वारा मन्तान प्राप्त करना चाहती है—

गंगा के ऊँच आरावरा<sup>२</sup> चढ़त डर लागेला<sup>३</sup> हो।

ताही चढ़ि कोसिला नहाली मुकुती<sup>४</sup> बनावेसी हो ॥१॥

हंसि के जे बोलेली गंगाजी, सुन ए कोसिला रानी हो।

ए कोसिला कवन संकट तोहरा परते<sup>५</sup> मुकुनी बनावेले हो ॥२॥

सोनघा ए गंगा जी डेर आटे, रूपशा<sup>६</sup> के पूदेला हो।

मोरा रे सनततिपा<sup>७</sup> के साथ<sup>८</sup> सनतति हम चाहिले<sup>९</sup> हो ॥३॥

—भो० लो० गी०, पृ० १११।

1. मनुस्मृति।
2. किनारा।
3. लगता है।
4. मुक्ति।
5. पड़ा है।
6. रूपा।
7. मन्तान।
8. इच्छा।
9. चाहता है।

कौशल्या रानी पुत्रेच्छायुक्त सामान्य नारी का प्रतिनिधित्व करती है। अदाह घन-राशि उपस्थित होने पर भी पुत्राभाव की वेदना हृदय में प्रज्वलित है। सन्तान के अभाव में संसार के समस्त सुख साधन व्यर्थ हैं।

इसी प्रकार की मनोभावना अवधी लोकगीतों में भी उपलब्ध होती है—

गंगा जमुनवा के बिबधा<sup>१</sup> तेबइया<sup>२</sup> एक तपु करइ हो ।

गंगा ! अपनी लहर हमें देतिउ में मांभाघर इधित हो ॥१॥

की तोहि सासु ससुर दुख कि नंहर दूरि बस हो ।

तेबई ! की तोरे हरि परदेस कवन दुख डूवउ हो ॥२॥

ना मोर सासु ससुर दुख नाही नंहर दूरि बस हो ।

गंगा ! ना मोर हरि परदेस कोलि दुख डूवब हो ॥३॥

जाहु तेबइया घर अपने हम न लहर देवइ हो ।

तेबई ! जाजु के नथए महिनवा होरिल तोरे होइहैं हो ॥४॥

गंगा ! गहबरि<sup>३</sup> पियरी छड़उवं होरिल जब होइहैं हो ।

भैया ! देह भगौरथ पूत जगत जसु गावइ हो ॥५॥ (क० कौ०) पृ० १७४ ।

गंगा-सत पर तपस्या करने वाली स्त्री को केवल एक ही दुःख है, वह है पुत्र का अभाव। गंगा मैया उसकी तपस्या से प्रसन्न होकर पुत्र-लाभ का वरदान देती है।

विवाह सृष्टि के विकास का एक धार्मिक साधन है, वासनाओं की पूर्ति का माध्यम नहीं। लोकगीतों में भी इस आदर्श की पुष्टि प्राप्त होती है। एक भोजपुरी गीत में स्त्री-पुरुष की अवतारणा सीता और राम के रूप में हुई है, जो विवाह के उच्चतम आदर्श को प्रवट करते हैं। स्त्री-पुरुष का मिलन एक पावन उद्देश्य से पूर्ण होता है। सुजन की पवित्र अभिसापाओं से अभिभूत होकर ही दोनों का पारस्परिक सम्बन्ध होता है। प्रस्तुत गीत में दम्पती के उत्कृष्ट स्वरूप का निरूपण लक्षित होता है—

सोरही सिंगार सीता कइती अटरिया बड़ि गइलिन हो ।

रघुनन्दन की डसल<sup>४</sup> सेजिया सिरहाने ठाठ भइलिन हो ॥१॥

पलक उधारि राम चितवं अमरन<sup>५</sup> देखि भरमेले<sup>६</sup> हो ।

सीता कवन जहर तोहरा तागेला ? एतनि राति आवेणु हो ॥२॥

काहे सागि कइतू सिंगार ? काहे रे सागि अमरन हो ।

सीता काहे सागि छड़लिउ अटरिया ? देपत तर सागेला हो ॥३॥

रउरे सागि कइती सिंगरवा, रउरे सागि अमरन हो ।

राजा रउरे तीन लोक क ठाकुर, भेट करे अइलानु हो ॥४॥

1. बीच में ।
2. स्त्री ।
3. षटक रंग की ।
4. विछी हुई ।
5. आभूषण ।
6. भ्रम में पड़ना ।

तू हूँतो न लोक के ठाकुर तोहे देलि जग बरे हो ।  
 राजा तिरिया भतप मुकुमारि, सेजरिया देलि भरमेली हो ॥५॥  
 नइहरे ना आटे बीरन भइया, समुरे ना बेवर हो ।  
 राजा मोरे गोदिया ना जनमत असकबा, भहंका<sup>१</sup> कैसे पूजहइ हो ॥६॥  
 सात पियर ना पहिरती, चडक ना बडठलीउ हो ।  
 सीता के डुरेला नयनया नीर पटुबये राम पोछेले हो ॥७॥  
 सात पियर पहिराइमि सठक बइठाइबि हो ।  
 रानी तोरा के रासबि पगिया पेच<sup>२</sup> नयनवां के भीतर हो ॥८॥

—भो० लो० मे बरण रस पृ० २३ ।

यहाँ पुत्र-कामना से आकुल नारी-हृदय का सुन्दर चित्रण किया गया है। पति के ममदा पत्नी अपने आकुल हृदय की व्यथित कामना को कितनी सरलता से प्रकट कर देती है। और उसकी आँखों के निःछन्न आँसुओं से द्रवित होकर पति उसकी मनोकामना को पूर्ण करने का कितना सबल आश्वामन देता है। पति-पत्नी का पारस्परिक अनुराग भाव अपने उच्च स्वरूप में उपलब्ध होता है।

अदबी लोकगीतो की नायिका भी पुत्र-कामना की सात्विकता से भर कर पति के निकट जाती है, परन्तु यहाँ पर पति का स्वरूप भोजपुरी के गीत के पति के समान उदार एवं सहृदय नहीं है। वह अपनी पत्नी के कोमल हृदय पर घाँप्यात्मक शब्दों के द्वारा आघात करता है। नारी-हृदय कठोर भर्त्सना को सहन नहीं कर पाता। पति स्त्री का सर्वस्व है, उसके सुख-दुःख का सहभागी है, जीवन के पथ का सहचर है। पुत्राभाव की वेदना केवल स्त्री की वेदना नहीं है, पुरुष का पितृत्व भी कुण्ठित होता है। कष्टमयी स्थिति में दोनों को एक दूसरे के प्रति महानुभूति का भाव रखना चाहिए। परन्तु अधिकांश पति निस्मन्तान होने का दोष पत्नी पर आरोपित करते हैं और स्वयं उम दोष से सर्वथा दूर रहने का प्रयास करते हैं। यद्यपि इस प्रकार की विचारधारा प्रभुत्वशील पतियों को अपनी सेविका रूपिणी पत्नियों के प्रति रही है, जो आगे चलकर उनके स्वभाव का एक अंग ही बन गईं। प्रस्तुत गीत में नारी-हृदय की वेदना का स्पष्ट चित्रण है, साथ ही हिन्दू-समाज में अधिकांश दम्पतियों का अशान्ति पूर्ण पारस्परिक व्यवहार भी प्रकट होता है—

पानु ऐसी पतरी बहरिया, कुसुम रंग सुन्दरि रे ।  
 सुन्दरि चढ़ गई पिया की अटरिया, सोवहि सुल निदिया रे ।  
 सोइ सोइ जब जागी पलंग चढ़ि बँठी रे ।  
 राजा छाँडि देउ अंचरा हमार घरें हम जइवे रे ॥२॥  
 को तोरो सासु बोलावहि, कि ननद जगार्य रे ।  
 सुन्दरि को तोरे बारे होरिलवा, जिनहि सई बँठी ॥३॥  
 न मोरी सासु बोलाबं, न ननद जगार्य रे ।  
 न मोरी बारें होरिलवा, जिनहि सइ बँठी रे ॥४॥

1. मनोकामना ।

2. पगड़ी की तह ।

महल से उतरो यदरिया, आंगन बिच टाढ़ी रे ।  
 द्वारे से आए देवर राजा, कस भोजी अन्नमनि रे ॥५॥  
 देवर हो मोरे देवर, तुमहि मोरे देवर रे ।  
 भइया हीरे बोले हूँ बोल, कलेजे मोरे साले, जनम नहि दिसरहि रे ॥६॥  
 भोजी हो मोरी भोजी तुमहि मोरी भोजी रे ।  
 भोजी उपत के सुरिज मनाबो सतन तुम्हरे होइहै रे ॥७॥  
 आठ मास नौ लागत, सतन उर धरयो रे ।  
 एहो वाजन लागे आनन्द बधाव, गाय शखी सोहर रे ॥८॥  
 मैं बलि सामु ससुर केरा, अपने करम केरी रे ।  
 मैं बलि अपने देवर केरी, जिन हमें युधि बीन्ही रे ॥९॥  
 (अ० लो० गो० और प० पृ० ३३।)

पति के ये ध्यन्यात्मक शब्द—“गुन्दरि की तोरे धारे होरिसबा जिनहि लड  
 बेटो रे” हृदय में धूल की भाँति चुभते हैं। सन्तान हीना स्त्री सूर्य-उपासना के द्वारा  
 जब पुत्र प्राप्त करती है तब सास-मसुर देवर और अपने भाग्य को तो सराहती है  
 परन्तु पति के लिये कुछ भी नहीं कहती। पति के सम्बन्ध में उसकी चाणी पूर्णतः  
 मौन होकर रह जाती है। हृदय में चुभा हुआ वह धूल उसके स्वभिमान को जगा  
 देता है। और अपने पति के दिये हुए संताप को स्मरण करके वह मौन ही  
 रहती है।

जीवन की चरम सार्थकता को प्राप्त करने की आकांक्षा स्त्री-हृदय में निरन्तर  
 रहती है। प्रत्येक नारी अपनी भावनाओं में माता होती है। सन्तानोत्पत्ति के पूर्व का  
 यह भावात्मक मातृत्व रूप सन्तानोत्पत्ति के पश्चात् त्रियारमक मातृत्व रूप में परिणत  
 हो जाता है। एक भोजपुरी गीत में, बारह वर्ष की विवाहित बालिका का भावपूरित  
 मातृत्व रूप अपने परदेश जाते हुए पति के समक्ष उमड़ उठा है। पति-पत्नी रूप में  
 राम और सीता का नाम ध्याया है और परदेश-गमन की प्रतीकात्मक नियुक्ति वन-  
 गमन के रूप में की गई है—

उठति रंख मसि भीनत राम मोरा बने गइले हो ।  
 मोर बारह बरिस कइ उमरिया में कइसे के बिताइबि हो ॥१॥  
 कोइ रामा तोहरे जे घरे रहे हो ? काइ रे बिदेस गइले हो ।  
 रामा, हमि के ना घइल अंबरवा, ना कवहुँ कोहनइल<sup>१</sup> नु हो ॥२॥  
 साल चुनरि नाहि पहिरेसों पीअरि नाही छोरेसों हो ।  
 रामा कालि ना लीहली अलकवा छठीअरे नाह पूजली हो ॥३॥  
 छोइले जाइले घर सोनवां महल मरु रूपवा नु हो ।  
 रामा छोइल जाइले देवरवा, पिया के संग रहसबि हो ॥४॥  
 (मो० लो० में कर्ण रस पृ० ५४।)

पति परदेश जा रहा है। पत्नी के साथ कभी उसने प्रेमपूर्ण क्रोड़ाएँ नहीं कीं,  
 न कभी रोप ही व्यक्त किया। हृदय की समस्त कामनाएँ अतृप्त हैं। उसने कभी



तान चुनरी नहीं छोड़ी, बालक को गोद में नहीं लिया, छठी की पूजा नहीं की और अभी ने पति-विधवा की दायण वेदना आरम्भ हो रही है। इस दमनक पृष्ठ को अस्थीकार करके सम्पूर्ण मर्यादा और परिवार को छोड़ कर यह स्वयं भी पति के साथ ही जाना चाहती है।

इस प्रकार का गीत अवधी बोली में भी प्राप्त होता है। शाब्दिक परिवर्तन के साथ दोनों गीत, पूर्णतः भाव-साम्य रखते हैं -

उठल रेल ममि भोजन राम बन गये हो ।  
 मोरी घरटा बरिस के उमरिया में कैसे बिनइयइ हो ॥१॥  
 बाहू राम तोहरे घरों रहे, बाइ बिदेग गये हो ।  
 रामा हंसि के न घरेउ अचरवा न बबहूँ बाँहानेउ हो ॥२॥  
 बारी चुनरी माहीं पहिरयो विपरी माहीं छोरयो हो ।  
 रामा कौरवा न सी हेउ बनकवा छठी जाहीं पुजेउ हो ॥३॥  
 छोड़े जाईष घर सोनवा महन भर दया हो ।  
 रामा छोड़े घ जाई सहारा देपरवा विवा के सग रह्यइ हो । ४॥

(१० बी० पृ० १६७।)

प्रेम और रोप—दोनों का प्रेमियों के जीवन में महत्व होता है। इन गीत की नायिका दोनों प्रकार के व्यवहारों में बचिन रही है। पति के मर्गीय रहने पर भी उसकी आकांक्षाओं की पूर्ति नहीं हुई और अब विधवावस्था आ रही है अतः उसके मन में अमीम दुःख है। कहा गया है—

ना हस कर के कर गहे ना रिस करके बैस ।  
 जैसे बला घर रहे तैसे रहे बिदेस ॥

मन न की अनृपन कामना स्वप्नावस्था में विचरण करती है। पुत्र प्राप्ति की अटूट अभिलाषा सुप्नावस्था में स्वप्न-मग्न में पूर्ति का मार्ग ढूँढती है। स्वप्न की वस्तुएं प्रतीकात्मक अर्थ रखती हैं। कुछ वस्तुएं शुभ अर्थ सूचित करती हैं और कुछ अशुभ। लोकागीतों में इस मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया का स्पष्ट उल्लेख प्राप्त होता है।

एक भोजपुरी गीत में इस प्रकार का वर्णन है—

देवकी ले धलती असनान करे ओही रे जमुना रहे हो ।  
 बहिनी ! एहि रे जमुना घमि भरतों त जनम अकारय भइले हो ॥१॥  
 अइठि बुभावेली जसादा रानी मुन बहिनी देवकी तु हो ।  
 बहिनी ! कर धमुदेव के सेवा तार जनम सवारय होइहे हो ॥२॥  
 पहिले पहर राति गइले सपन एक देखे ली हों ।  
 हरिअर बीस करिअवा दुवारं भीर सागत हो ॥३॥  
 दुसरं पहर राति गइले सपन एक देखेती हो ।  
 ए बहिनी ! नीर नदिपवा में दहिया करोलन घइस हो ॥४॥  
 तीसरं पहर राति गइले सपन एक देखेती हो ।  
 बहिनी ! पावन पान पेटार सिरह नयन घइल हो ॥५॥

चउथे पहर राति गइसे सपन एक देखेली हो ।  
सांवर वरन रघुनन्दन पलंग पर पउड़ेले धो ॥६॥  
जे यह मंगल गावैला गाइ के मुनावैला हो ।  
से बंकुण्ठहि जाता सदा सुख पावैला हो ॥७॥

(भो० लो० गी० मे कदण रस पृ० ६३ ।)

यमुना स्नान के लिये जाती हुई देवकी की यशोदा से भेंट होती है। पुत्राभाव में विकल देवकी यशोदा के समक्ष अपने निष्फल जीवन को शमुना में डूब कर नाट कर देने की इच्छा प्रकट करती है। यशोदा उन्हें ममभा-मुग्धा कर शास्त करती है, और पति-सेवा का धन-पालन करने का परामर्श देती है, जो सर्व कामनाओं को पूर्ण करने वाला है। सखी के आदेशानुसार कर्तव्य-पालन करने के उपरान्त देवकी ने एक रात्रि में चार प्रकार के स्वप्न देखे जो उसकी पुत्राभिलाषा की पूर्ति की पूर्व सूचना दे रहे थे। प्रथम प्रहर के स्वप्न में बाला हरा बांस और द्वार पर भोज दिखाई दी, द्वितीय प्रहर के स्वप्न में नये कोरे पात्र में दही भरोसे पर रक्ता दिखाई दिया, तीसरे प्रहर के स्वप्न में मिरहाने झण्डल लगा हुआ पान देखा और चतुर्थ प्रहर के स्वप्न में सावले रंग का बालक पलंग पर लेटा दिखाई दिया। बांस, दही, पान आदि पदार्थ शुभ कार्य-सिद्धि का संकेतात्मक अर्थ सूचित करते हैं।

इसी प्रकार की भावनाओं से संयुक्त एक अवधी गीत भी है—

पहिल सपन एक देखेउं अपने मन्दिर में रे ।  
सामु सपने क करहु दिघार सपन सुभ पावउं रे ॥१॥  
सपने समुर राजा दसरथ बांगिया लगावई रे ।  
सामु, बांगिया में फलइ गुलाब भंवर रस बिलसइ रे ॥२॥  
सपने कौशल्या ऐसी सास तो हमारे महल आई रे ।  
सामु सोने की दहेलिया लिः ठाड़ि पुर्छे बहुआ कहाँ घन्उं रे ॥३॥  
सपने लखन अस देवर कमलिया पीठि भारे बिहंसि बतियां बोलइ रे ।  
भोजी जो तोरे हुइहैं होरिलवा बछेइया हम लेवइ रे ॥४॥  
सपने सुभद्रा ऐसी ननदी तो हमरे महल आई, बिहंसि बतियां बोलइ रे ।  
भोजी जो तोरे होइहैं होरिलवा, कंगन हम लेवइ रे ॥५॥  
सपने मुखय राजा राम अस हमरे महल आये रे ।  
सामो हंसत कमला दूनी नैन सेजरिया पगु धारइ हो ॥६॥

(क० को० पृ० १६५ ।)

एक ग्राम-वधू अपनी सास के समक्ष रात्रि में देखे स्वप्नों को रख कर उनका अर्थ-विचार करने का आग्रह कर रही है। स्वप्न में राजा दसरथ के समान समुर बाग लगाते हुए दिखाई दिये जहाँ गुलाब के खिले हुए फूलों पर रसातल अमर एकत्रित हैं। कौशल्या के समान साम हाथ में दही का पात्र लिये हुए आती है और बहू से उसे रखने का स्थान पूछती है। लक्ष्मण के समान देवर भतीजे के जन्मोत्सव पर बछड़ा माँग रहे हैं और सुभद्रा के समान ननद हाथ के कंगन की आराधना करती है। राम के समान पति कमल-नयनों से सुमधुर हास्य सजाये शयन-कक्ष में प्रवेश करते हैं।

सम्पूर्ण स्वप्न में नारी की पुनरावस्था प्रथम रूप में विवरण कर रही है। इस प्रकार के गीतों में ग्रामीण स्त्रियों की विजना प्रकट होती है।

मन्तान के अभाव में नारी का जीवन सून्यता और अन्धकार में घिरा रहता है। इस अभाव और रिक्तता का अत्यन्त सुन्दर वर्णन एक भोजपुरी गीत में हुआ है—

सून साये दिया बिनु मन्दिर माग सेनुर बिनु हो ।  
सतना ओइसन सून शिरया मोद, से एक बालक बिनु हो ॥१॥  
सून मागे महल अटरिया अत्रद लेक परतिपा नु हो ।  
सतना नाहीं नीक साये सुग भोग, से एक मर्तति बिनु हो ॥२॥  
(भो० घा० गी० पृ० ५।)

दीपक के बिना मन्दिर सूना है, मिट्टर के बिना माग सूनी है, उमी प्रकार गिनु के बिना स्त्री की मोद सूनी रहता है। एक मन्तान के अभाव में महल, मंत्री घरती (गम्पत्ति) तथा सम्पूर्ण सुख-सामग्रियों शून्य है।

अबधो बोधो के एक गीत में इसी प्रकार की रिक्तताओं का उदाहरण देने हुए मन्तान के अभाव की कष्टमयी स्थिति का निरूपण किया गया है—

एक सो बगवा नागवर्ती सवा सौ जासुन हो ।  
अहो रामा तबहु न बगिया सोहावन पर रे पोंइल गिनु ॥१॥  
नइहर में पाच भइया त सात भनोजा बाड़ हो ।  
अहो रामा तजहु न नइहर सोहावन, पर रे मपरिया बिनु ॥२॥  
एक बोरा लिइलीं मे भइया दूसरे दूसरे कोसा भनोजा हो ।  
अहो रामा तबहु न गोदिया सोहावन, अपना बालक बिनु । ३॥  
पलग पर सेजिया बसवलो त फूल सिनारइली हो ।  
अहो रामा तबहु न सेजिया सोहावन, एक बलम बिनु ॥४॥  
(क० की० पृ० २६८।)

बोयल के बिना बाग सूना है, माना के बिना मायका सूना है। पुत्र के बिना मोद सूनी है और पति के बिना सखा सूनी है।

दोनों गीतों में भावनाओं का उत्कण्ट परावाष्टात्मक मुखरित है। गीतों में काव्यात्मक सौन्दर्य का दर्शन होता है।

मन्तान की कामना में व्यग्र एक दम्पती का अत्यन्त काव्यिक चित्रण एक भोजपुरी लोकगीत में प्राप्त होता है। पुत्र-प्राप्ति की चेष्टाओं में निष्फल होने पर निराशा होकर दोनों योगी बन जाना चाहते हैं। विभिन्न तीर्थ-सेवन करने हुए अन्त में वे मृष्टिकर्ता ब्रह्मा के निकट पहुँच जाते हैं—

राजा दुआरे रनियवा त रनिवा रोदत करे हो ।  
राजा ! हम त जोगिन होइ जइयो त एके रे पुतर बिनु हो ॥१॥  
जो तुहँ रनिया रे ! जोगिन होइवू, हमहँ जोगिया होइजाइवि हो ।  
रनिया दुनो बन भभूति रमाइवि त तिरय नहाइवि हो ॥२॥

राधा नहृदयो, राजापर भक्त देने पाठ्य हो ।  
 राजा धर्मा निरप्य हम कदमी पुत्र माही पाई से हो ॥३॥  
 चारि पाउपाउ के पोतरपा त ताहि पर पानन पाय हो ।  
 भायो ताहि तट राम जी के धामन दयावा उरैहै से हो ॥४॥  
 सोतिया न एष राम ! सोतोसे सोलम राजाई से हो ।  
 राम मगरे नगरिया में रजधान हों माही सिई से हो ॥५॥  
 मगरे नगरिया में राजान तोहरं बधन गति हो ।  
 रानी ! जे बहू तिलेता तिलार से हो रे मइते मेटेला हो ॥६॥

(भो० मो० में न दण रम पृ० ५६ ।)

विधाता के ममता वातर होकर रानी अपने प्रति प्रवेश का कारण पूछती है—  
 'राम मगरे नगरिया में रजधान हमे माही चितई ने हो ।' विधाता का उत्तर कठोरता  
 से करन परगाराटा को हर्षने कर रहा है—'जेतुलु तिलेता तिलार से हो रे कदमे  
 मेटेला हो।' मंत्र में जो पद निगा है वह मिट-ही गयता । ईदवर को महं निर्भमता  
 सोन के मापपम से धपार बधना वन कर हृदय को सूक्ष्मे है ।

इसी प्रकार की मयनयो में समुत्त एक धवपी गीत है जिसमें दुःख और  
 कल्या की यह लहर और अधिव गहरां हो उठी है—

पिडकी हों बेटनी रानी त राजा पुकारई हो ।  
 रानी ! एक संतनि बिना कुत होन हम होयं जोगी हो ॥१॥  
 जो तिहूं ए राजा जोगी होय हमहुं जोगिन होबै हो ।  
 राजा नगर पइठ भोज भोगवें दुनउं जने पाइय हो ॥२॥  
 एकत पेइ कडम पट मोतिपन करइ हो ।  
 रामा तेही तर ठाइ भगवान त बालक उरैहइ हो ॥३॥  
 राम ही राम पुकारो मर राम नाही बोलइ हो ।  
 राम हमरो रूपन तरतिरिया त मुलवउ न बोलउ हो ॥४॥  
 थोउ के दिसे राम दुइ चार बोक के दत पांच हो ।  
 राम हमरो नगरिया काहें भूतय त हपानी दयन गति हो ॥५॥  
 रजवा तो हउए बहेनिया त रजिया दहेनि हो ।  
 राजा केतनेक नियरा उअरं सतति नाही पइहइ हो ॥६॥  
 सास समुर नाही मरनु त मनदा मुबारतेउ हो ।  
 राजी जेठ क परदाहो न यगलु न झतत नरायन ॥७॥  
 साम समुर हम मानअ ननदा मुसारव हो ।  
 राम जेठ क परछहियां बइइवें समुत्त परमेवर ॥८॥  
 मोरे विहरया पइइया वेगि हो पति आयउ हो ।  
 पइई गड़ि देउ काटे क बलकवा में जियरा मुभावरं मन समुभावरं हो ॥९॥  
 बाटे क बलक यदि दिहलं अगलं घरी रिइलइ हो ।  
 बासुल मोरे अंगले रोय न मुनावरं वभिनि वहावरं हो ॥१०॥  
 वेंय गइल जो में होतेउं ती रोइ मुनउतेउं हो ।  
 रानी बइई क गइम होरिलया रोयन नाही जानइ हो ॥११॥

(र० वी० पृ० १७६ ।)

यहाँ भी राजा और रानी के रूप में एक निस्सन्तान दम्पती का चित्रण किया गया है। राजा और रानी दोनों संतति के अभाव में योगी बनने और भोग माँग कर खाने का निश्चय करते हैं। मार्ग में एक स्थान पर वदम्प वृद्ध के नीचे भगवान, जिशुभ्रो की मूर्ति कर रहे थे। पुत्राभाव में पीड़ित राजा ने कई बार राम-राम कह कर भगवान को पुकारा किन्तु उन्होंने उत्तर नहीं दिया। क्रोध और करुणा में खोलेप्रांत राजा का हृदय ईश्वर की उपाशा में विदीर्ण हो गया। कान्त-स्वर में वे अपने प्रति दृग उपाशा का कारण पूछते हैं। इन पत्तियों में कितनी मर्मस्पर्शी वेदना प्रवाहित हो रही है—

राम ही राम प्रकारीता राम नहीं बोलई हो।

राम हमरी भवन तबतिसिया त मुलबउ न बोगउ हो ॥

अन्त में भगवान राजा के पूर्व जन्म में कुट्टियों को मनानहीनता का कारण बताते हैं। किन्तु रानी का बोलना हृदय भीषण परवासाप में भर कर भी मनोपन्न नहीं पा गया। वह निस्सन्तान होकर नहीं रह पायो। तब वह बटई को बुलाकर काठ का बालक बनवाती है। काठ का मुन्डर बालक पैदा कर उमका व्याकुल मातृत्व पुकार कर कह उठता है—हे देता। मेरे आँगन में रोकर मुनाओ तो मेरा बालक कह-माने का बलक मिटे। किन्तु काठ का बालक अत्यन्त मामिक उगार देता है—“यदि मैं भगवान का बनाया होता तो रोकर मुनाता। हे रानी बटई का गदा हुआ बालक रोना नहीं जानता।” और रानी का मातृत्व सदा के लिये कराहत रह जाता है, पीटा से व्याकुल, वेदना से व्यथित।

इस गीत में पुत्र की अभिलाषा में पीड़ित नारी के हृदय का अत्यन्त सजीव चित्रण हुआ है। लोक-वाणी में मामिक पीड़ा का यह अद्भुत सचरण काव्यात्मक मोन्दर्य में गंधवा युक्त है। गीतों का समार गायक के अन्तरद्वार में उद्घोषित भावों का मुलरित व्यापार है। हृदय में उत्पन्न अगणित भाव सुत्रों का मूल स्त्रोत अलिप्त विश्व-स्थल है, जहाँ प्रतिपल अनेकानेक घटनाओं का एकत्रीकरण होता है। कलाकार विश्व और समाज की प्रत्येक गति से उत्प्रेरित होता है। गीतों में भी विश्व एवं समाज के उत्प्रेरक तत्वों का समावेश-लक्षित होता है। हिन्दू-समाज में निस्सन्तान स्त्री-पुरुष दोनों की अर्त्थना की गई है। वंद्या-स्त्री सर्वाधिक उपाशा की पात्र रही है। माय्य के दोष और समाज की प्रताडना में पीड़ित होकर वह समार का अत्यन्त कठिन दुःख वहन करती है। लोक गीतों में इस दुःख की मामिक अभिव्यक्ति हुई है।

एक भोजपुरी गीत में वंद्या स्त्री की अमहाय एवं निराश्रित अवस्था का कारण चित्रण प्राप्त होता है—

सामु मोरी बहेली बंभनियाँ ननद अजवासिनि हो।

रामा जिनके में बारी रे बिआही अहो घर से निबससनि हो ॥१॥

घरया से निबसो बंभनियाँ जगल बिच टाड़ु भइली हो।

रामा-बनया से निबसो बघिनिया त दुल सुल पुछइ हो ॥२॥

तिरिया। बधन धिपतिया के मारल जंगल बिच टाड़ु भइली हो।

सामु मोरी बहेली बंभनियाँ ननद अजवासिनि हो ॥

बाघिन। जिनके हम बारी बिआही रे अहो घर से निबससनि हो।

बाघिनि ! हमारा के जो दाइ लं हत विपतिया से छटितौ हो ॥३॥  
 जहवां से तू चलि आइलू, लखटि सहवां जावहु हो ।  
 बांभनि ! तोहरा के जो हम लाइवि हमहूँ बांभ होखवि हो ॥४॥  
 उहवां से चलैली बभिनियां बिअरी पासे छाड़ भइली हो ।  
 रामा ! बिअरि से निकले नगिनिया त दुख मुख पूछइ हो ।  
 तियई ! कबने विपतिया के मारी बिअरी पासे छाड़ भइलू हो ॥५॥  
 सामु मोरी बहेली बंभिनिया ननद बजवासिनि हो ।  
 नागिनि ! जिनकर में बारी रे विआही अहो घर से निक्कलनि हो ।  
 नागिनि ! हमरा के जो डसि लेलित विपतिया से छटति हो ॥६॥  
 जहवां से अइल लखटि तहां जावहु तोहि नाहीं डसबइ हो ।  
 बांभनि ! तोहरा के जो हम डसवि हमहूँ बांभ होखवि हो ॥७॥  
 उहवां से चलैली बभिनियां माई दुआरा छाड़ भइली हो ।  
 सतरा से निक्कसो मयाग्या त दुख मुख पूछहि हो ।  
 विटिया ! बवन विपति तोरे ऊपर उहां से चलि अइलू हो ॥८॥  
 सामु मोरी बहेली बंभिनियां ननद बजवासिनि हो ।  
 मइया जिनकर में बारी रे विआही उहो घर से निक्कलनि हो ॥९॥  
 मइया ! हमरा के जो राखि लिहित विपतिया से छटितौ हो ।  
 धिया ! जहवां से भइलू लखटि तहवां जावहु तोके नाहि राखवि हो ।  
 धिया ! तोहरा के जो हम राखवि बंभिनिया थहूँ बंभिन हो ॥१०॥  
 उहवां से चलैली बभिनिया जगल बिच आवैली हो ।  
 घरती ! तू ही सरन अब दिहितू त घाजिनिया नाम छटति हो ॥११॥  
 जहवां से तू अइलू उलटि तहवां जावहु तुमहि नाहीं राखब हो ।  
 बांभनि ! तोहरा के रखले हमहूँ होखवि ऊमर हो ॥१२॥

(भो० लो० गी० मे करण रस पृ० ४६ ।)

इस गीत में कल्या की पन्नाकाष्ठा है । वध्या स्त्री की घोर लपेसा इन गीत की मांगिन व्यंजना है । एक वध्या स्त्री मान, ननद और पति द्वारा निष्कासित होकर अपने जीवन के अन्न भी चाह लेकर जगल की बाघिन और नागिन की शरण में जाती है पर वे भी उसे नहीं रखतीं, जन्म देने वाली माता भी उसे अपने घर नहीं रखती । और अपार वात्सल्यमयी घरती माता भी 'ऊमर' हो जाने के भय से उसे वापस लौटा देती है । इस समय में वध्या स्त्री का कहीं कोई सहारा नहीं, कोई आश्रय नहीं, मान-मर्यादा और प्रतिष्ठा नहीं । वह एक ऐसी उपेक्षिता है जिसका पृथ्वी के समस्त तत्व अनादर करते हैं ।

अवधी-शैली में भी यह गीत प्रचलित है । कुछ शाब्दिक परिवर्तन के अन्तर से दोनों गीतों में पूर्ण भाव माध्य है—

सामु मोरी कहैसि बंभिनिया ननद बजवासिनि हो ।  
 रामा जिनकी में बारी रे विआही उइ घर से निकारेनि हो ॥१॥  
 घरवां से निकरि बभिनियां जगल बिच ठाढी हो ।  
 रामा बन से निकरी बघिनियां तो दुख मुख पूछइ हो ॥२॥

तिरिया ! कौनी विपतिया की मारी जंगल दिच ठाढ़ी हो ॥११॥  
 सामु मोरी कर्हली बंभनिया ननद ब्रजवासिनि हो ।  
 बाधिनि ! जिनकी में बारी विवाही उड़ घर से निकारेनि हो ।  
 बाधिनि ! हमका जो तुम खाइ लेतिउ विपतिया से छटित हो ॥१२॥  
 जहवां मे तुम आइउ लउटि उहां जाओ तुमहि नाही लइबइ हो ।  
 बांझिनि तुमका जो हम खाइ लेबइ हमहूँ बांझिनि होबइ हो ॥१३॥  
 उहा से चलैलि बांभनियां बिबउरी पासे टाढ़ी हो ।  
 रामा विवउरि से निरारी नागिनिया तो दुल-मुल पूछइ हो ।  
 तिरिया ! कौनी-विपतिया कं मारी बिबउरी पामे ठाढ़ी हो ॥१४॥  
 सामु मोरी कर्हलि बंभनिया ननद ब्रजवासिनि हो ।  
 नागिन ! हमका जो तुम बसि लेतिउ विपतिया से छटति हो ॥१५॥  
 जहवां से तुम आपउ उलटि तहां जाओ तुमहि नाही डमिबइ हो ।  
 बांभिनि ! तुमका जो हम डमि लेबइ हमहूँ बांभिनि होबइ हो ॥१६॥  
 उहवां से चलनी बंभिनिया मइया द्वारं ठाढ़ी हो ।  
 भितरा से निकरी मयारिया तो दुल मुल पूछइ हो ।  
 बिटिया ! पउनि विपति तुमरे ऊपर, उहां से चली आइउ हो ॥१७॥  
 सामु मोरी कर्हसी बंभनिया ननद ब्रजवासिनि हो ।  
 मइया ! जिनकी में बारी रे विवाही उड़ घर से निकारेनि हो ।  
 मइया ! हमका जो तुम राखि लेतिउ विपतिया मे छटत हो ॥१८॥  
 जहवा से तुम आपउ लउट उहां जाओ तुमहि नाही भगवइ हो ।  
 बिटिया ! तुमका जो हम राखि लेबइ बहू बांभिनि होइहइ हो ॥१९॥  
 उहवां मे चलैती बंभनिया जंगल दिच आई हो ।  
 घरतो ! तुम ही सरन अब देहू बांभिनि नाम छटइ हो ॥२०॥  
 जहवां से तुम आइउ उलटि उहा जाओ तुमहि हम न राखव हो ।  
 बाभनि ! तोहका जो हम राखि लेइ हमहूँ होव ऊपर हो ॥२१॥

(क० वी० पृ० १८१ ।)

हिन्दू-समाज के अन्तर्गत निम्नतान स्त्री की अवहेलना, तिरस्कार, भयंता और उपेक्षा का सर्वांग विवर्ण उपर्युक्त लौकगीत में प्रकट हो रहा है ।

निम्नतान स्त्री का नाति निम्नतान पुत्र्य भी घोर उपेक्षा का पात्र होता है । 'निरवंशी' पुत्र्य का मुंह देखना पाप माना जाता है । वंध्या स्त्री एवं निर्वंशी पुत्र्य दोनों की छाया भी अस्पृश्य मानी गई है ।

मंतानहीन पुत्र्य की अवहेलना इस भोजपुरी लोक-गीत में द्रष्टव्य है—

सोने के लउउंवा<sup>१</sup> राजा दशरथ चटर-चटर<sup>२</sup> करे हो ।

हेलनि<sup>३</sup> हमे हार हेनदा तेइ जाहूँ त रानि मोर उदासल हो ॥२॥

1. चटाउं ।
2. चट-चट की आवाज ।
3. हैलनी नामक शमी ।

पइली<sup>१</sup> जगायेले हेलनिया उठी ना सिर साहब हो ।  
 साहब देखि निरबसिया के मुँह, आजु रे दिन कइसन हो ॥२॥  
 आलाना बचन राजा मुनले मुनहि ताहि पवतनि हो ।  
 राजा मोड़ मुड़<sup>२</sup> ताने से घदरिया, मुतेले गज दोअर<sup>३</sup> हो ॥३॥  
 पइसी जगायेली कोसिला रानी उठी ना सिर साहब हो ।  
 साहब उठि के करी ना दतुयनिया त अवः असननया नु हो ॥४॥  
 कइसे के उठि हम कोसिला रानी, हमरा बड़ सोच बाटे हो ।  
 आरे नीच हो जाति के हेलनिया, हमे निरबसी कहै हो ॥५॥  
 आरे कोसिला के भइले राजा रामचन्दर, मुमिन्ना के लखिमन हो ।  
 आरे कंकई के भरत भुआल तीनहु घरवा सोहर हो ॥६॥  
 ओबरिन बोलेली कोसिला रानी, मुनु राजा दसरथ हो ।  
 ए राजा सोने के तिलरिया<sup>४</sup> गदाध, हेलनिया पहिरावह हो ॥७॥

(भो० प्रा० गी० पृ० १० ।)

‘अपुत्रम्य गतिर्नास्ति’—इम शास्त्रोक्ति को ध्यान मे रखते हुए ही लोकगीत कारो ने निस्संतान स्त्री-पुरुषो के सम्बन्ध मे इम प्रकार के गीतों की रचना की है । उपर्युक्त गीत मे संता<sup>५</sup> हीन पुरुष के रूप मे राजा दशरथ की स्थिति का चित्रण है । नीच जाति की स्त्री के समक्ष एक राजा भी घृणा का पात्र है यदि वह संतानहीन है तो । नीचता की सोमाएँ स्पष्ट करने के लिए ही इम गीत मे एक निम्न जाति की स्त्री और एक उच्चकुल के राजा की अन्तर्गणा की गई है । संत नहीन होने के कारण उच्च कुलोत्पन्न राजा निम्न कुलोत्पन्न दासी के समक्ष भी अनादर का पात्र है ।

इम प्रकार की भावनाओं से अभिभूत एक अवधो गीत भी है—

भोर भये भिनुसार चिरइया एक बोलइ ।  
 राजा भपटि के खोलइ केरिया, हेलिनि डीठि परि गै ।  
 परि गइ हेलिनिया क डीठि राजे मुख ऊपर ॥१॥  
 हेलिनि बिनबं हेलवा संग अपने पृहल संग ।  
 हेलवा आजु बेलेऊ निरबंसी गुसइयाँ कंसे पुर बं ॥२॥  
 घुप रह हेलिनी छिनारि तं जतिया क पतारि ।  
 तीन भुवन कर राजा कहेउ निरबंसी ॥३॥  
 घुप रह हेलवा दहिजरा तं जतिया के पातर ।  
 हेलवा तीन उन्हा करि रानी तीनो जानि बांभनि ॥४॥  
 यनना सुनेउ राजा दसरथ जियरा दुखित भये ।  
 राजा मोडे मुड़े तानेनि दुपटवा मुतं धीराहर ॥५॥  
 घरिय घरिय दिन दुपहर पहर न बोतं ।  
 मौरा सिभल जेधनवा जुड़ाय राजं नाही आये ॥६॥

1. प्रविष्ट होकर
2. सिर से पैर तक
3. अंधेरा घर ।



अरे रे राजा जी की चेरिया, त हमरी लउँडिया ।  
 चेरिया से सिभलै जेनवा जुड़ाय रजं नाही आये ॥७॥  
 चेरिया जे चडि गइ अटरिया रजं क जगावइ ।  
 राजा सिभलै जेवनवा जुड़ाय विक्ल रनियातै ॥८॥  
 राजा जे आये हैं महनिया वेदिना चडि बइठे ।  
 राजा कौन विरोग तुमरे जियरा त हमने बतायहु ॥९॥  
 पांच पदारथ मोरे घर छुठये नरायन ।  
 रानी जतिया क पातरि हेलनिया कटु निरवसी ॥१०॥  
 घाउर हो राजा घाउर किन बउरावा ।  
 राजा जो विधि लिखा है लिलार तहै मरि पाउब ॥११॥  
 घाउर हो रानी कौसिल्ला किन बउराई ।  
 रानी देहु न हमरा अपनवा देतहु मुल आयन ॥१२॥  
 ऐनहु लइ मुल देखिन जियरा दुगित भये ।  
 रानी करर बरर होइ जो धार गोसइया कंसै पुर धं ॥१३॥  
 घाउर हो राजा घाउर किन बउरावा ।  
 राजा जो विधि लिखा है लिलार तहै भरि पाउब ॥१४॥  
 घाउरि हो रानी कौसिल्ला किन बउराई ॥  
 रागी देहु न मोरि बंसलिया में तप करइ जावइ ॥१५॥  
 एक बन डाकै दुसर बन तीसरे बिन्द्रावन ।  
 बिन्द्रावन के बिलवां त राजा ध्यान लगावनि ॥१६॥  
 बन से निकरेनि एक तपसी पूछं राजा दसरथ ।  
 कौन विरोग तुमरे जियरा जो इननी दूरि आये ॥१७॥  
 पांच पदारथ मोरे घर छुठएँ नरायन ।  
 तपसी जनिया क पतरि हेलनिया<sup>१</sup> कहइ निरवसी ॥१८॥  
 जाहु रजं घर अरने पूत तोरे होइहइ ।  
 राजा मुनि लिहें सोहरा पुफार जगत कं मालिक ॥१९॥  
 होत बिहान लोहि<sup>२</sup> फाटत होगिल जनम निहें, राम जनम लिहें ।  
 बाजं लागी अतन बघइया गावें सखि सोहर ॥२०॥  
 घर-घर फिर राजा दसरथ पण्डिन बुतावई ।  
 पण्डित कोलहु न पोथिया पुरान तो सुधरो विचारहु ॥२१॥  
 बतै सुधरो रामा जनमे तो रोहिनी नयत मे ।  
 राजा बारह बरस कं होइहइ त बन के सिधरिहइ<sup>३</sup> ॥२२॥  
 जन्मा के पूत जो न होतैत त जियरा भरबउतेउ ।  
 मोरि इतनी तपस्या क राम त बन के मुनायेउ ॥२३॥

1. त्रिपाठी जी ने 'हेलनिया' का अर्थ 'मेहतरानी' लिखा है ।
2. पौ फटने हो ।

मन के बुझित राजा दशरथ सुते घबर-हर ।  
 मन के उछाहिल कौसिल्ला रानी पटना<sup>२</sup> लुटावइ<sup>३</sup> ॥२४॥  
 बाउर हो रानी कौसिल्ला किन बउराई ।  
 रानी धीरे-धीरे पटना लुटावउ राम बन जइहइ<sup>४</sup> ॥२५॥  
 बाउर हो राजा दशरथ किन बोरावा ।  
 राजा छुटत बंभिनिया क नाम भले बन जइहीं ॥२६॥

(क० कौ० पृ० १८६।)

नीच जाति की मेहतरानी द्वारा अपमानित होने पर राजा दशरथ पुत्र-प्राप्ति के हेतु तपस्या करने बन में जाते हैं जहाँ तपस्वी से भेंट होती है तथा पुत्र-प्राप्ति का वरदान मिलता है। अन्त में पुत्र जन्म होता है और आनन्द की बधाइयाँ बजने लगती हैं। राजा-पुरोहित द्वारा शिशु के भविष्य की गणना करने पर बारह वर्ष का वनवास विदित होता है। लोक-मनुष्य में 'बारह वर्ष' की विशिष्ट महत्ता है, इसलिये चौदह वर्ष के स्थान पर 'बारह वर्ष' का प्रयोग हुआ है।

सोहर प्रेम-प्रधान गीत होते हैं। शृंगार के अन्तर्गत होने के कारण उनमें हृष्य एव हास्य की उल्लासात्मक प्रवृत्ति स्पष्ट रुक्षित होती है। फिर भी वहाँ करुणा रम का एक प्रबल वेग आलोकित होता रहता है। सुख और हृष्य के समान्तर करुणा और पीडा की एक सजल धारा अखिरल प्रवाहित होती रहती है। पुत्र-कामना की चरम स्थिति निराशा और दुःख में परिणत होती है। बन्ध्या स्त्री और निरबन्धी पुरुष की सम्पूर्ण जीवन-धारा करुणा से ओत-प्रोत है। पुत्रोत्पत्ति के पूर्व एक पश्चात् भी अनेक स्थानों पर 'करण' प्रसंगों की उद्भूति के द्वारा वेदना को अनुभूत की गई है। दम्पती के पारस्परिक सम्बन्धों की बटुला के द्वारा भी दुःखात्मक स्थिति सृजित हो गई है। कैंकेयी और दशरथ का विशेषात्मक चरित्र दोकोत्पादक है। इसी प्रकार रम के द्वारा उपेक्षित सीता का चरित्र करुणा को उत्पन्न करता है। सीता का निष्कासन उस अवस्था में हुआ था जब वह गर्भवती थी। इसलिये सीता विषयक करुण गीतों को सोहर के अन्तर्गत विशेष महत्त्व प्राप्त है। गर्भवती स्त्री के प्रति बठोर व्यवहार नीति के विरुद्ध है। राम जो मर्यादा-भरणीत्तम कहे जाते हैं, इस नैतिक मर्यादा का उल्लंघन करने के कारण लोक-गीतों में पूर्ण रूप से भस्मित होते हैं। और यह मर्स्या सर्वत्र सीता द्वारा राम को प्राप्त होती है।

भोजपुरी प्रदेश में सीता के चरित्रोत्कर्ष से सम्बन्धित अनेक सुन्दर गीत प्रचलित हैं। एक गीत में सीता का स्वाभिमान और आत्मगौरव चरम पराकाष्ठा पर पहुँच कर शोभा को भाव-विभोर कर देते हैं।

माघहि के तिथि नउमी त राम जग रोपैले हो ।

रामा-धिना रे सीता जग भूना सीता लेइ आवहु हो ॥१॥

अरे-हो गुरु बसिष्ठ मनि ! पइयाँ तीर लागीले हो ।

गुरु ! तुम्हरे मनाये सीता अइहँ मनाइ लेइ आवहु हो ॥२॥

1. ऊँची बटारी ।

2. वस्त्र ।

अंगनेहि ठाढ़ी सीतल रानी रहिया निहारत ।  
 रामा अ बत हँ गुळ हमार त पाछे लछिमन देवर ॥४॥  
 पतवा के दोनवा बनाइन गगा जल पानी ।  
 सीता घोवे लागीं गुरुजी के चरन ओ मथवा चढ़ाय ॥५॥  
 येतनी अकलि सीता तोहरे तु बुधि कै आभरि ।  
 सीता किन तोरा हरा है गयान राम बिसरायउ ॥६॥  
 सब के हाल गुह जानी अजान बनि पुछीं ।  
 गुह बस के राम मोहि डाहेनि<sup>१</sup> कि कसे चित मिलिहै ॥७॥  
 अगिया में राम मोहि डारे नि लाइ मूँज काडेनि ।  
 गुह भदनहे मरम से निकारेनि त कैसे चित मिलि है ॥८॥  
 तुमरा कहा गुह करवें परग पाँच चलवइ ।  
 गुह अब ना अजोधिया क जाब सी विधि न मिलावें ॥९॥  
 हकरहु नगरा के कहरा बेगि घलि आवउ हो ।  
 कहरा चनन क डबिडया फनावउ सितहि सइ आउव ॥१०॥  
 एक बन गइले दुसर बन तिसरे विन्द्रावन ।  
 गुल्ली डडा खेजत दुइ बलखा देखि राम मोहेन ॥११॥  
 कंकर नू पुतवा नतियवा केकर हो भतिजवा हो ।  
 लरिकी कौनी मयरिया के कोखिया जनमि जुड़ावायउ हों ॥१२॥  
 बाप के नीवा न जानों लखन के भतिजवा हो ।  
 हन राजा जतक के नतिया सीता के दुलखा हो ॥१३॥  
 इतना बचन राम सुनलेन सुनहु न पडलेनि हो ।  
 रामा तरर तरर चुवइ आसु पटु बन पौछइ हो ॥१४॥  
 अगवें रिवि क झड़लिया राम निपरायेनि हो ।  
 रामा छापक पेड़ कदम कर लगत मुहावन ॥१५॥  
 तेहि तर बंठी सितल रानी केसियन झरवइ ।  
 पछवां पलटि जब चितवई रामजी ठाढ़े ॥१६॥  
 रानी छोड़ि देहुजियरा वियोग अयोधिया बसावउ ।  
 सीता तोरे बिन जग अधियार त जिवना अकारय ॥१७॥  
 सीता अँखिया में भरती वियोग एक टक देखिन ।  
 सीता धरती में गई समाइ कुछी नहीं बोलिन ॥१८॥

(क० कौ० पृ० २६४।)

ऐतिहासिक दृष्टिकोण से हम लोकगीत की कथा त्रुटिपूर्ण है। किन्तु लोक-जीवन सर्वथा नियम और बन्धनों से मुक्त रहता है इसलिए ऐतिहासिकता का यहाँ निर्बाह नहीं हो सकता। अपनी कल्पना के उन्मुक्त तारों से उद्गारों की बीणा सजा कर लोक गायक स्यात्मक स्वरों का सृजन करता है।

सोहर के अन्तर्गत दाम्पत्य-जीवन के वियोग, दुःख और कष्टों से पूर्ण दृश्यों के अतिरिक्त संयोग के मधुर मनोहर दृश्यों का चित्रण प्रधान रूप से किया गया है।

संतान स्मृति का मूल कारण पति-पत्नी का प्रेमयुक्त मिलन होता है। इसलिये दम्पती के प्रेम-मन्वन्धों, संयोग श्रीडाओं, मनोविनोद और हास्य-विलास का चित्रण भी सोहर गीतों में किया जाता है। पति-पत्नी का छिप कर मिलना, एक दूमरे से छेड़-छाड़ करना, झूठा-मनाना, हँसी-मजाक करना आदि क्रियाओं का सुन्दर वर्णन प्राप्त होता है।

एक भोजपुरी गीत में दम्पती की प्रेम-श्रीडा का सुन्दर वर्णन है। किसी स्त्री का पति संध्या समय चुपचाप घर में घुस आया है और प्रेम-व्यापार सम्पन्न होने के पश्चात् हर्षित होकर चना जाता है। इस पर वह स्त्री अपनी सास के समक्ष उसके पुत्र की चतुरता का वर्णन करती है—

सांझ ही चोरवा<sup>१</sup> समदले, पलंग चढ़ि बइठले हो।

आरे हाइ रे मुसलनि<sup>२</sup> प्रेम धरोहर हरखि के बाहर भइले हो ॥१॥

मुसलनि खाटी तर के पाटी, सिरहाना पट डेहरिइ हो।

आरे हाइ रे सामु मुसलनि राउर बेटा, हरिख के बाहर भइले हो ॥२॥

(भो० लो० गी० पृ० १२३।)

ग्रामों में पर्दा-प्रथा तथा बड़ों के प्रति अत्यधिक शिष्टाचार के कारण पति-पत्नी प्रकट रूप में कभी नहीं मिल पाते और उन्हें गुप्त रीति से मिलने की प्रणाली अपनानी पड़ती है। पत्नी अन्दर सोती है और पति बाहर। किसी प्रकार अवसर पा कर दोनों अल्प समय के लिये एक दूमरे से मिलते हैं फिर पृथक् हो जाते हैं। इस गीत में चौयँ-रति का वर्णन करती हुई स्त्री कह रही है कि हे सास तुम्हारा बेटा संध्या समय ही चोर की भाँति घर में घुस कर पलंग पर चढ़ गया और मेरे प्रेम रूपी धरोहर को चुरा कर ले गया। साय ही चारपाई की पाटी तथा मिरहाने का तकिया भी ले गया है। यहाँ पर पति को चोर कहना पत्नी का प्रेम पूरा व्यक्त है। चारपाई की पाटी और तकिया चुराने का आरोपण भी व्यंग्यतात्मक है।

इस प्रकार के गुप्त मिलन के प्रमाण में एक अवधी गीत भी प्राप्त होता है—

गंगा जमुना के रेत माँ मछिली बहि आई हो लाल ॥ टेक १ ॥

महला के ऊपर महला हमें रजवा बोलावें।

कैसे का आवो रजवा, सामु मोरी जागें।

जागि लेओ अम्मा जागि ले ओ, कबहू मरि जइहौं ॥२॥

महला के ऊपर महला मोरे रजवा बोलावें।

कैसे का आवो रजवा जिठनी मोरी जागें।

जागि ले ओ जोजी जागि ले ओ, कबहू जुबी होइ जइहौ ॥३॥

महला के ऊपर महला मोरे रजवा बोलावें।

कैसे आवो रजवा ननदी मोरी जागें।

जागि लेहू बीबी जागि लेहू कबहू बहि जइहौ ॥४॥

मेरे पिछ्तारे सोनरा पायल गड़ि लाये ।  
 बंगे का आधी रजवा पायल मोरी बार्ज ।  
 जो तुम्हें होय रजवा आप्नु पने भाये ॥५॥

(अ० पौ० १० पृ० ५८)

पति की ओर से मित्रता का आसपास पाकर भी, अग्रगण्य स्त्री गाम विद्यानी और नन्द के गणोच में उठ नहीं पाती । किसी प्रकार गाम, विद्यानी और नन्द से प्यार कर वह जाती है तो पैसे में बेथी पायलें बन्दन बन जाता है । बन्दन उठने ही दनमुन की ध्वनि गबनी गवेन कर देती । गणोच और विद्यानार में बेथी ग्राम-बधू की विवदता का गजीव चित्रण है । भोजपुरी और अरुंधी—दोनों ही संतों में इस प्रकार के पारिवारिक बंधनों का प्रवचन प्राप्त होता है ।

दम्पती के प्रेम-मुग्ध मनोविनोदों का भी सुन्दर अभिव्यंजन तोरगीतों में प्राप्त होता है । एक दूसरे की बन्धुओं का अग्रहण कर लेना, एक दूसरे पर धोरी का दोषाग्रोपण करना और कुटुम्ब भंगना फेंकना आदि क्रियाओं का बचन एक भोजपुरी तोरगीत में प्राप्त होता है । पति-पत्नी के मध्य प्राप्त ऐसे प्रेम युक्त वचन होने रहते हैं—

घर में से निकले राधा रनिया, अगनवा में टाड़ भइसो ।  
 ए सतना हसि के पूछैलि जगोदा, बाहे रे बटुआ<sup>१</sup> येदिल<sup>२</sup> हो ॥१॥  
 साज सरम केरि बतिया, बहल नाहो जाता नु हो ।  
 ए सामु, पसंग रपत मोरी तिलगी<sup>३</sup> नाहि त आबु मिलेला हो ॥२॥  
 नाहाई घोई अइसे सोरि वृस्ना, आंगाना में टाड़ भइसे हो ।  
 ए सतना हसि के पूछैलि जसोदा, बाहे रे बबुआ येदिल हो ॥३॥  
 साज सरम केरि बतिया, बहल नाहि जाता नु हो ।  
 ए आमा बन बोरिदा<sup>४</sup> केरि बमुली<sup>५</sup> सेहो धोरि भइल नु हो ॥४॥  
 जेकर निहल बबुआ तिलरी से हो सोहार बन्सो सिंहन हो ।  
 ए बबुआ देइ घास बहू केरे पिलरिया, बजुतिया हम दिया देबि हो ॥५॥  
 ई जनि जान सामु लाहे<sup>६</sup> के तिलरिया सहत<sup>७</sup> बाटे हो ।  
 ए सामु साखा हो साख केरे तिलरिया, रेसम मे गुहाबल<sup>८</sup> हो ॥६॥  
 इ जनि जान आमा बांस के बमुलिया, हामार हबे हो ।  
 ए आमा आडाई ही साख केरे बमुलिया, त सोना मे गड़ाबठ हो ॥७॥

1. बहू ।
2. उदास ।
3. तीन सदियों का हार
4. सुन्दावन ।
5. बामुरी ।
6. साख ।
7. सस्ता
8. गूया हुआ ।

एही घंसूलिया कारन मारवि अवरु गरिआइवि, घर में कुठैठि<sup>१</sup> लाइवि हो ।  
 ए आमा नइहर के डोहवा<sup>२</sup> रे देखाइवि, इहां से दुरु दुरु<sup>३</sup> करवो हो ॥८॥  
 गोहवा मे लवले चटकउवां<sup>४</sup> पउवां, हायावा सो बरनी<sup>५</sup> साटी<sup>६</sup> हो ।  
 ए ललना चलि मइलो सरहजी नगरिया, हम लाहारा<sup>७</sup> रे लगाइवि हो ॥९॥  
 ए सरहजी कवन अवगुन तुहं कइलू, ननद तुहं गरियावेलो हो ।  
 भंषा मे से बढजी साटन गरी अवरु पीतंबर हो ॥१०॥  
 ए ललना परते परते लवल रे मोहरिया, ओरहनवा<sup>८</sup> देवे जाइवि हो ।  
 ए ननदी ! कवन अवगुन हम कइली तुहु गरियावेलु हो ॥११॥  
 कवन जे सखी उजे कहवे कवन सखी सुनुवे नु हो ।  
 आरे कवन सबजि<sup>९</sup> लइया<sup>१०</sup> लवलसि भऊजी पतियालु<sup>११</sup> नु हो ॥१२॥  
 कनवो ना सखी उजे कहवी कवनो सखी ना सुनुवी हो ।  
 धारे सिरि कृस्ना लवज लइया लवले त हन पतियाली नु हो ॥१३॥  
 जारी बदन पर आताना खोटाई गोराइया पर कातानु हो ।  
 ए ललना कारी बदन उनुकर<sup>१२</sup> हउवे लंका अगिया लावेले हो ॥१४॥

(भो० लो०) पृ० १४०

इस गीत में एक नटखट पति का उपद्रव प्रकट किया गया है। पति ने वितोद-  
 वण पत्नी का हार छिपा लिया और पत्नी ने उसकी बांसुरी छिपा दी है। सात के  
 द्वारा भगडे का निर्णय होता है। परन्तु दोनों के तर्क वितर्कों से भगडा और उलझ  
 जाता है। पत्नी अपने हार को सवा लाख का बताती है तो पति अपनी बांसुरी को  
 द्वाई लाख की कहता है। मारने पीटने और नहर भगा देने की धमकी देने के उप-  
 रान्त पति अपनी सरहज के पास जाता है और अपनी पत्नी की शिकायत करता है।  
 ननद भाभी में संघर्ष उत्पन्न करने का उसका प्रयास सफल नहीं हो पाता, क्योंकि  
 साक्षात्कार होने पर दोनों समझ जाती हैं कि यह सारी आग उसी की लगाई  
 हुई है।

अवधी बोली में भी इस प्रकार का एक गीत प्राप्त होता है जिसमें पति-  
 पत्नी के कृत्रिम संघर्ष की मधुर झलक प्राप्त होती है—

1. भगडा ।
2. ऊंचा खडहर ।
3. दूर भगा देना ।
4. सडाऊ ।
5. मोने की ।
6. छडी ।
7. भगडा का भोका ।
8. उलाहना ।
9. मिथ्या ।
10. निन्दा ।
11. विश्वास किया ।
12. उनका ।

काँटवा से उतरी गंधिका भगनवा मे टाड़ी भई ।  
अगनवा मे टाड़ी भई रे ।

खरे ओ मोरे रामा, हंसि, हंसि पूछहि जपोदा ।  
काहे बहु अनमनि रे ।

बाहू बहौ मोगे मागु बहन मोरे माज मागइ रे ।  
अरे ए मोरी मागु आजु महन मोरे योगी भई ।  
तिवरी बुगव गई रे ।

तोरि टारो हाये क ह्येदग<sup>१</sup> गोडे क बोडाहरा<sup>२</sup> ।  
अरे ए मोरी बहुआ ओडि मेहु निन का डुरटवा<sup>३</sup> ।  
त मुग्नी बुराय सावउ ॥

तोरि टारिन हाये का बुडिया गोडे का गोडाहरा ।  
ओडि निहिन निन का डुरटा त मुग्नी बुराइ भाईन रे ॥  
बदरा म आवे बन्हेया अगनवा म ठाइ भये ।  
अरे ए मोरे रामा, हंसि हंसि पूछहि जपोदा ।  
काहे वेटा अनमन रे ॥

बाहू बहौ मोगे माग्रा, बहन साज लागी ।  
आज बुग्गवन चोरी भई, मुग्नी चोराय गई रे ॥  
बय जिन जान जानी राबिया मुरनिया बसि की है रे ।  
मुग्नी मे बसे मोर प्रान, मुग्निया हमरी दे देव रे ॥  
अय जिन जान्यो बन्हेया तिलरिया ताइ क है ।  
अरे ए मोरे बाग्हा तिवरी म लागो होरा लाग ।  
तिलरिया हमरे बाप की है ॥

(क० बी०) पृ० २०० ।

इस गीत में भोजपुरी गीत की अपेक्षा सधर्ष का मधुर रूप अवतरित हुआ है। इस गीत की नायिका अपेक्षाहीन अधिक मरल है। हार चोरी होने के पदनाच उसे चोर का ज्ञान नहीं होता और न वह प्रतिकार रूप में मुरली चुराने का चातुर्य ही रखती है। साम के द्वारा उसे बोर होता है कि उसके हार का चोर उसका पति ही है और उसी के द्वारा प्रोत्साहित किये जाने पर वह मुरली चुरा कर साती है। पति का स्वरूप भी इस गीत में क्विनी प्रकार की मधुरता का अनिक्रमण नहीं करता है। भोजपुरी गीत में पति का जो बटोर, मगडावू रूप प्रकट हुआ है, उसका यहाँ समाव है। दम्पनी के प्रेम पूर्ण सधर्ष का उत्तम विनय इस गीत में प्राप्त होता है।

दोनों गीतों में 'मास' के मधुर स्वरूप की अवतारणा है। प्रायः गीतों में मास का बटोर कष्टदायक स्वरूप ही चित्रित रहता है।

1. हाथ का आभूषण ।
2. पैर का आभूषण ।
3. दुपट्टा ।

पति-पत्नी का अद्भुत अभंग प्रेम लोकगीतों में बड़ी सुन्दरता में वर्णित हुआ है। एक पतिव्रता स्त्री का पावन एवं दृढ़ स्वरूप इस भोजपुरी लोकगीत में चित्रित हुआ है।

एक पिय मोरे मन मानेउ पतिव्रत ठानेउ राम ।  
 अवरि जो इन्द्र समान लौं त्रिन करि जानेउ राम ।  
 जहाँ प्रभु अइसु सिंहासन आसन डासन राम ।  
 तंह तब बेनिधा डोलइबउं बड सुख पइबउं राम ॥  
 जो प्रभु करिहू तमासन, पउडि करबि उपामन राम ।  
 गोइ तरियन पगु महरइबउं हियरा जुडइबउं राम ।  
 धरनी प्रभु चरनाभिरत नितहि अचइबउं राम ।  
 सनमुख रहबइ ठाडी मनत रहिहू जइबउं राम ॥

(भो० लो० कहण राम) पृ० १७ ।

पति को परमेश्वर के समकक्ष मान कर उसकी उपासना एवं चरण वन्दना में अपने समस्त जीवन को व्यतीत कर। की पवित्र भावना है। अपना पति ही सर्वस्व है एवं अपार बैभवशाली पर पुरुष धृष के समान है। एक पतिव्रता स्त्री के हृदय की कामनाओं की सुन्दर अभिव्यक्ति इस गीत में हुई है। जहाँ-जहाँ मेरे स्वामी बँठेंगे, वहाँ मैं उन पर पंखा डूलाउंगी, जहाँ लेट जाएँगे वहाँ उनके विसाने बँठ कर चरण सहनाऊंगी और अपने हृदय को शीतल करूंगी, निश्चयप्रति उनके चरणामृत को ग्रहण करूंगी और सेवा में निरन्तर मग्नमुख खड़ी रहूंगी, अन्यत्र कहीं नहीं जाऊंगी। इस प्रकार की कामनाओं से युक्त सती नारी का सम्पूर्ण समर्पण-भाव व्यक्त हो उठा है।

जबघी लोकगीत में भी ऐसी सती-साध्वी स्त्री का स्वरूप प्राप्त होता है जो अपने परदेशी पति के प्रेम में तन्मय है और और अपनी चारित्रिक पवित्रता की रक्षा करती है।

कारिक पियरि बदरिया भिद्रिक देव बरसहू ।  
 बदरी जाइ बरसहू उहि देस जहाँ पिया कोइ<sup>१</sup> करें ॥१॥  
 भीजे आखर बाखर<sup>२</sup> तम्भूजा कनजिया ।  
 अरे भितरा से हुलस करैज समुझि घर आवहि ॥२॥  
 बरहे बरिस पर लौटे बरिहो<sup>३</sup> तरे उतरे ।  
 माया सँ के उठी बलना विहैया<sup>४</sup> बहिनि जत नेहुवा ॥३॥  
 मोर पिया पनिपउं पीयेनि हाथ मुह धोयनि ।  
 भाई ! देखउं कुल परिवार घना<sup>५</sup> कोन देखउं ॥४॥

1. श्रीवा
2. मन समान ।
3. बरगद ।
4. पीडा
5. स्त्री ।



बेटा तोरी घन अगिया के पानरि मुग के सुन्दरि ।  
 बहुरि गोडे मूरे माने गिहोरा मोबडं धौराहरि ॥१॥  
 मोतो न बहुरि गड की केवरिया दुपहर खोनायेन ।  
 बहुरि देया न तोर परदेगिया दुजारे तोर टाड रे ॥६॥  
 भभरि के बहुरि जागइ केपारी मानि देवड ।  
 विषा जनयो मं कोरि अवेया त पटना मुडउतेउं ।

घेइया नवनउं ॥७॥

जब मे नू गया मोरे दिववा मेजरिया नाही टानेउं ।  
 अपने समुद्र के नाप्यो रगोइया नुःपों पगी लोटेउ ॥२॥  
 जब मे गयो मोगी घनिया पनला नाही गायउ ।

दिगिया नाही चिनयउं ॥

घनिय तोहरी दरद मोरी छनिया त जानहि नरायन ॥२॥

(ब० बी०) पृ० १०६

इस गीत की नायिका भोजपुरी गीत की नायिका की भाँति सम्पूर्ण रसवट  
 टाही अतन नहि तःःः राम' का सिद्धान्त ग्रहण नहीं करता है। वह बाह्य रूप में  
 अपने स्वामी का वियोग महन कर रही है। फिर भी स्वामी के प्रति प्रेम एवं पति-  
 श्रद्धा में कोई छूटि नहीं है। वियोग-वेदना में तप कर उक्ता स्नत कनन या निवर  
 गया है। उनका पतिश्रद्धा और तेजस्विता की भन्त अपूर्व है— बेटा मोरी घन  
 अगिया की पानरि, मुग के सुन्दरि' में उसकी सम्पूर्ण वियोग साधना और प्रेम की  
 कान्ति मुगर्गित हो उठी है। बेटो की जानाओ में उनके शरीर का योग कर दिया  
 है, परन्तु आत्मा की शक्ति को पक्ष बना दिया है। माघ ही इस गीत में एकांगिता  
 का अभाव है। पुरुष की सामाजिक दृष्टता का भी हममें प्रतिपादन किया गया है।  
 दाम्पत्य जीवन की मायबन्धी के लिये पति-पत्नी दोषों का चरित्रवत् आवदक होना  
 है। भोजपुरी गीत में जहाँ बौद्धिक सिद्धान्तवाद की क्लृप्त मित्रनी है, वहाँ इस गीत  
 में सक्रिय भावनाओं का हार्दिक निरूपण है। दम्पती का पारस्परिक प्रेम और दृढ़  
 चरित्र उत्साहोत्साहक है।

गर्भवती स्त्री की सघ का भी अनेक रूपों में वर्णन हुआ है। इस माघ की  
 'दोहद' कहा जाना है। माघ मन्वन्धी गीतों को दोहद शीर्षक के अन्तर्गत रक्खा गया  
 है। गर्भवती स्त्री को इच्छाओं का पूर्ण करने का अवेग साक्षो म भी दिया गया  
 है। यही कारण है कि गर्भवती स्त्री की साधों को पूर्ण करने की प्रथा चल पड़ी है।  
 परिवार के सभी व्यक्ति गर्भवती स्त्री की इच्छाओं का ध्यान रखते हैं। समस्त  
 इच्छाओं के अन्तर्गत भाजन मन्वन्धी इच्छा का वियोग महत्त्व है। इसी इच्छा  
 पूर्ति को लेकर वही वही सघोरी भोजन की प्रथा भी प्रचलित है। सघोरी प्रथा के  
 अन्तर्गत प्रथम बार गर्भवती होने पर स्त्री के मायके से पाँचवे अथवा सातवें महीने में  
 विभिन्न प्रकार के पक्वान, मिठाइयाँ, फल तथा वस्त्राभूषण आदि सामान भेजा जाता

है। इसी को सघोरी कहते हैं। इस सघोरी प्रथा को एक उत्सव के रूप में मनाया जाता है और इसी अवसर पर के गीत गाये जाते हैं।

भोजपुरी प्रदेश में भी गर्भवती स्त्री की इच्छाओं को पूर्ण करना कर्तव्य समझा जाता है। एक गीत में पति अपनी गर्भवती स्त्री की हासिक इच्छाओं को पूरा रहा है और पत्नी शर्मति-सकुचाने हुए अपनी एक-एक इच्छा को व्यक्त कर रही है—

सावन की मवनट्या<sup>१</sup> अगन सेज डामी में हो।  
 ए पिया फूलवा फुलेला करडलिया<sup>२</sup> गमक मने भावेला हो ॥१॥  
 अरे-पातरि पातरि सुनर<sup>३</sup> मुख दुरहरि<sup>४</sup> हो।  
 कवन-कवन भोजना मन भावे कहिना समुभावहु हो ॥२॥  
 मालावा त भावेला धानहि केरा दलिया रहि<sup>५</sup> केरा हो।  
 ए प्राभु रेहुआ<sup>६</sup> त भावेला मछरिया, मसु तोनल<sup>७</sup> केरा हो ॥३॥  
 आरे पातरि पातरि सुनर मुख दुरहरि हो।  
 कवन-कवन फलवा भावेला कहिना सुनावहु हो ॥४॥  
 बोलिया त ए प्राभु बोलो ले बोलन लजाइले हो।  
 ए प्राभु फलवा त भावेला नीबुआ केरवा<sup>८</sup> नरियर<sup>९</sup> भावे हो ॥५॥  
 आरे पातरि पातरि सुनर मुख दुरहरि हो।  
 सुनरी कवन कापाडा मन भावे कहिना समुभावहु हो ॥६॥  
 ए प्राभु साडिया त भावे मलमलवा, लहगा साटन केरा हो।  
 ए प्राभु चोलिया त भावेला कुमुम<sup>१०</sup> केरा अवर ना भावेला हो ॥७॥  
 आरे पातरि पातरि सुनर मुख दुरहरि हो।  
 कवन संगति नौमन<sup>११</sup> लागेला कहिना समुभावहु हो ॥८॥  
 ए प्राभु सागावा त भावेला सासु संगे अवर नन्द जी के हो।  
 ए प्राभु भगड़ा त भावेला गोतीनि संगे गोदिया बालक लेइ हो ॥९॥

(भो० लो०) पृ० १०३

सावन महीने की रात में आंगन में लेटे हुए दम्पती के मध्य चात्तलियाप चल रहा है। पति द्वारा पूछे जाने पर गर्भवती पत्नी अपनी इच्छाओं को व्यक्त कर रही

1. सावन की रात।
2. कनेला।
3. मुन्दर।
4. सुझौल।
5. अरहर।
6. रोड़ित मछली।
7. तीतर।
8. कैला।
9. नारियल।
10. कुसुम्भी रंग।
11. अच्छा

है। करेला की सुगन्ध उसे प्रिय लगती है। भोजन में घान का भात, अरहर की दान, रोहू मछली और तीतर का मांस अच्छा लगता है। फलों में नींबू, केला और नारियल अच्छा लगता है। वस्त्रों में मलमल की साड़ी, साटन का लहंगा और कुमुम रंग की चोली पसन्द है। सास-ननद की सगति और जेठानी से झगडा करना अच्छा लगता है।

श्वशुरी गीतों में भी दोहद वर्णन प्राप्त होता है। परिवार के समस्त व्यक्ति गर्भवती स्त्री की अभिलाषाओं को पूर्ण करने की उमंग रखते हैं—

किला तरे मोरी बहुआ महला उठायो री।  
 सामु पूछै मोरी बहुआ तुमका का का भावै री ॥  
 नीम्बू नारंगी मोरी सामु केला हमका भावै री ॥१॥  
 जीजी पूछै मोरी छोटी तुमका का का भावै री।  
 दाख छुआरा मोरी जीजी किसमिस हमका भावै री ॥२॥  
 ननद पूछै मोरी भाभी तुमका का का भावै री।  
 पूरी कचोरी मोरी ननदी रबडी हमका भावै री ॥३॥  
 देवर पूछै मोरी भाभी तुमका का का भावै री।  
 सोने का गिलाम मोरे देतरा सरबतु हमका भावै री ॥४॥  
 राजा पूछै मोरी रनिया तुमका का का भावै री।  
 राज तो भावै पिया तुम्हारो गोदी मा होरिखवा री ॥५॥

(संगृहीत)

गर्भवती बहु को परिवार के समस्त व्यक्तियों की मवेदना प्राप्त रहती है। सास, ननद जेठानी, देवर और पति—गबकी महानुभूति से घिरी स्त्री के लिये यह समय कितनी प्रसन्नता और उल्लास का होता है। इन्हीं लिये सतान को हिन्दू समाज में अत्यधिक महत्व दिया है। स्त्री-जीवन का तो सम्पूर्ण सम्मान, प्रतिष्ठा एवं महत्त्व उसके पुत्रवती होने पर ही निर्भर होता है। इस गीत में सास, जेठानी, ननद और देवर द्वारा पूछे जाने पर गर्भवती स्त्री अपनी इच्छित वस्तुओं का नाम बताती है। नीम्बू, नारंगी केला, दाख-छुआरा, किसमिस, पूरी, कचोड़ी, रबडी सरबत इत्यादि वस्तुएँ गर्भिणी को विशेष प्रिय हैं। गीत की अन्तिम पंक्तियाँ अत्यन्त मधुर हैं। जब पति के द्वारा पूछे जाने पर अपनी आन्तरिक इच्छा को व्यक्त करते हुए स्त्री कहती है कि उसे अपने स्वामी के राज्य में विचरण करना और गोद में अपने पुत्र को धारण करना प्रिय है।

कभी-कभी परिवार की आर्थिक कठिनाई के कारण या परिवार के सदस्यों की असहृदयता के कारण गर्भवती की रक्षा पर ध्यान नहीं दिया जाता है और पारस्परिक संघर्ष होने की संभावना बढ़ जाती है। इस प्रकार के गीतों का भी बहुत अधिक प्रचलन है, जिनमें गर्भवती पत्नी से घर के पति की इच्छा-पूर्ति न करने के कारण, झगडा हो जाता है—

पलकी<sup>१</sup> की राते माते<sup>२</sup> दुइ जने मनु जो मलति<sup>३</sup> हबं रे ।  
हे राजा हमरा तिलरी के साथ तिलरी हम सेबं, चुनरी हम सेबं रे ॥१॥  
रनिया हो मोरी रनिया तुमहि मोरी रनिया रे ।  
रनिया तुम घना वाली कोयलिया तिलरी नहीं मोहै,  
तिलरी बहा करिहो, चुनरी कहा करिहो रे ॥२॥

राजा हो मोरे राजा तुमहि मोरे राजा रे ।  
राजा कारे की सेज मति आयी कारे परि जइहों रे ॥३॥  
हंकरो में नगर के मोनरा तो हंकरि बोलावो तो बंगि बोलावो रे ।  
सोनरा पांच मोहर के तिलगिया बंगि गदि लावहु रे ॥४॥  
हंकरों मे नगर के बजजा तो हंकरि बोलावो रे ।  
बजजा पांच रंग चुनरी लं आवहु में रानी का मनावहु रे ॥५॥  
एक हाथ लीन्हेंहि तिलरी दूमरे हाथे चुनरी रे ।  
तो लपकि कं चडि गे अटरिया तो घना का मनावहि रे ॥६॥  
रानी छौडि देव जिया का विरोग पहिन लेबो तिली  
ओडि लेओ चुनरी रे ॥७॥

तिलरी तो पहिने तुम्हारी माया और बहिनियां रे ।  
राजा चुनरी तो ओढ़े भोजइया जहां तुम रीझं रे ॥८॥  
हंकरों में नगर के तम्बोली तो हंकरि बोलावो रे ।  
तम्बोली पांच पान विरिया लं आयो में रजवा मनावो रे ॥९॥  
एकु हाथे लीन्हेंहि विरिया दूमरे हाथे ललना रे ।  
लपकि कं चडि गई महलिया तो रजवा मनावहि रे ॥१०॥  
राजा छौडि देओ जिया का विरोग-नामि लेओ बिगिया—  
सेनाप लेओ ललना रे ॥११॥

विरिया तो नामे तेरा भइया और भतीजा रे ।  
रानी ललना खिलावे बहनोइया जहां तुम रीझिउ रे ॥१२॥  
बडेन की हम बेटी बडेन घर ब्याहिनि रे ।  
राजा अपने भइयन की दुलारी नुरतं बइलु ल लीन्यो रे ॥१३॥

(अ० लो० प०) पृ० २ ।

स्त्री को साथ है तिलरी और चुनरी लेने की, परन्तु पति उसे 'बाली' कह कर चिढ़ा देता है । अन्त में वह दोनों वस्तुएँ लेकर आता भी है किन्तु स्त्री हुई पत्नी उन्हें ग्रहण नहीं करती । इस बात पर पति भी रुठ जाता है । जब पत्नी पानों का बीड़ा लेकर पति को मनाने चलती है और बड़ी चतुराई से कहती है कि मैं बड़े घर की बेटी हूँ, बड़े ही घर में ब्याही गई हूँ इसलिये मैंने आपसे धदला से लिया है ।

1. पलंग ।
2. प्रेम में भरा ।
3. वाद-विवाद ।

दम्पती के पारम्परिक प्रणय, रोग एवं मान का उत्तम चित्र इन गीत में प्राप्त होता है।

अवधी क्षेत्र में इन दोहड़ गीतों को गाये जाने का अधिक रिवाज है, जितना भोजपुरी क्षेत्र में नहीं है। इसीलिए भोजपुरी की अनेक अवधी क्षेत्र में इस प्रकार के गीत अधिक प्राप्त होते हैं।

अवधी बोली के इन गाय सभ्यगी गीतों में कुछ गीत 'गिचरों' नाम से प्रसिद्ध है। इन गीतों में गर्भवती की गमन गाथों की भरमार रहती है, गाथ ही गर्भवती स्त्री द्वारा गिचरों गाने की दृष्टा प्रकट हो जाती है। संभवतः इसीलिए इन गीतों का नाम गिचरों पट गया है। गर्भवजन के विषे इन गीतों को गिचरों बडेँ उत्साह से गाती हैं। विषिय वस्तुओं के परिगणन के कारण इन गीतों का आहार संप्रसादन दीर्घ होता है—

अगने तोरे जनन बडा कम जेहि तरे मेरिया विद्याये ।

तेहि पर मोवे बचन रामा रनिया डोना रहि रसवेनिया ॥१॥

रनिया तो रजवा पुदन सागे अब बाहे के तुम्हे माथ रे ।

हमका तो रे मनोने राजा मट्टे के माथ अब कुछ मट्टा चाहिये ॥२॥

आम का बमचुन यों बना राजा टिन्दिया और गारा यों बना ।

राजा मीठी अचारी यों बनी राजा मीठा मुरखा यो बना ॥३॥

मट्टा तो रे मनोनी रानी मट्टे के माथ, बेटा जाई मट्टे के माथ ।

अब बाहे के माथ रे ॥४॥

हमका तो रे मनोने राजा मेवा के माथ अब कुछ मेवा चाहिये ।

गरी तो रे बम्बई मे मगावो, टास छुटाग यो बना ।

बाडाम चिगौरी यो बनी राजा मसाने के सावा यो बने ॥५॥

मेवा तो रे मनोनी रानी मेवा के माथ बेटा जाई मेवा के माथ,

अब बाहे के माथ रे ॥६॥

हमका तो रे मनोने राजा मीठे के माथ अब कुछ मीठा चाहिये ।

पेरा तो रे मपुरा मे मंगावो खजुड़ा की बर्नी यो बनी ।

लगनऊ की सुटियाँ यो बनी बरा बरेली के धो बने ।

राजा साजा और मुरमा यों बने राजा तानो जनेवी यों बनी ।

राजा बनाग गगनी के यों बने ॥७॥

मीठा तो रे मनोनी रानी मीठा के माथ, बेटा जाई मीठा के माथ,

अब बाहे के तुम्हे माथ रे ॥८॥

हमका तो रे मनोने राजा करण के माथ अब कुछ करवा चाहिये ।

मोडि तो रे बलकने मे मंगावो, कर्ई दिपरिया मंगावो ।

हरदो तो रे अम्बा मे मगावो जवाइन जमीराबाद की रे ।

मूंग तो रियामागद ते मगावो ॥९॥

करवा तो रे मनोनी घन कदवा के माथ बेटा जाई करवा के माथ,

अब बाहे के तुम्हे माथ रे ॥१०॥

हमका तो रे मलौने राजा कपडा के साथ अय कुछ कपडा चाहिये ।  
 गहगा तो रे अतनन का मगावो रट मर दुपट्टा यो बना ।  
 राजा लाल बदरिया यो बनी कुर्ता फनुही यो बनी ।  
 शारी तो रे बनागस से मगावो, जम्फर श्लाउत्र मो बना ॥११॥  
 कपडा तो रे मलौनी घना कपडा के साथ, बेटा जाई कपडा के साथ,  
 अब काहे के साथ रे ॥१२॥

हमका तो रे गहना के साथ, अय कुछ गहना चाहिये ।  
 बकना तो रे टाके ते मगावो ऊपर पहेंची यो बनी ।  
 राजा छलना मुदरिया यो बनी हथपूल गलपूल यो बने ।  
 राजा छत्री पछेला मो बने राजा तेल सो अके यो बने ।  
 राजा पट्टी वज्जुना यो बने, दार और बटिया यो बने ।  
 राजा भुमका ओ बागी यो बने राजा माये के बेटिया यो बनी ।  
 राजा नखवेमिया यो बनी बोहि पर लटकन यो बना ।  
 राजा गले है गुनुवन्द यो बना राजा गरे वा कंठा यो बना ।  
 राजा निक्कलि हरवा यो बना राजा कम्मर के पेट्री यो बनी ।  
 राजा पीर की छागत यो बनी राजा भंभे ओ लच्छी यो बनी ।  
 राजा कडा ओ छडा यो बने राजा पाँव के बिलुआ गो बने ॥१३॥  
 गहना तो रे सलौनी घना गहना के साथ, बेटा जाई गहना के साथ,  
 अब तुम्हे काहे के साथ रे ॥१४॥

हमका तो रे खिचडी के साथ अब बछ खिचडी चाहिये ।  
 चाउर तो रे बंगाले से मगावो टागि हरेगी मंग वी ।  
 निमक तो रे टगापलगत ते मंगावो, लाहौ देम ते ।  
 घिस तो रे अरे मुगी वा मंगावो एकु पिगर दूजे मोघ रे ।  
 बटुआ तो रे भागत ते मंगावो वांचन धारी यो बनी ।  
 राजा ऊर कटोग यो बना ऊपर चमचा यो बना ॥१५॥  
 खिचडी तो रे सलौनी घना खिचडी के साथ बेटा जाई खिचडी के साथ,  
 अब काहे के तुम्हे साथ रे ॥१६॥

हमका तो रे सलौने राजा ललना के साथ, अब हमे ललना चाहिये ॥१७॥  
 पलमु तो रे चन्दनु का मंगावो मंचवन ईंगु डराइये ।  
 चारिउ पाटिन करमी लगाइये राजा रेसम वान बिनाडो ॥१८॥  
 राजा गहा गनीचा यो बना राजा तोसक लकिया यो बनी ।  
 राजा पनन डिडवा यो बना राजा भभन गेडुआ यो बना ।  
 राजा वाके भिगहिग तुम बनो राजा वांकी छत्रीली मै बनू ॥१९॥  
 सलुआ तो रे सलुआ के साथ, बेटा जाई सलुआ के साथ,  
 अब तुम्हे काहे के साथ रे ॥२०॥

हमका तो रे सलौने राजा अब नहि चाह हाय जोरि बिननी करी ।  
 होहि वी तो रे सलौनी घना एतना न होय सो देखिया वह क्या करे ।  
 जेहि के तो रे सलौने राजा इतना न होय,

जाय भुगौरा माँ सोय रहे ।

जाय खरियाने माँ यमि रहे ।

आयत पायत सोय रहे ॥

जेहि कै तौ रे सलोने राजा इतना न होय,

जाय बुकूरि संग सोय रहे ॥२४॥

आँगन तौ रे सलोने राजा बुइया खदाव,

राजा, दुस्मन और बंरी डूवि मरे ॥२५॥

(अ० नो० ५०) पृ० ११ ।

गीत में विविध प्रकार की वस्तुओं के नाम गिनाये गये हैं तथा गर्भवती स्त्री की ओर से उनकी माँग की गई है। जब पति इतनी वस्तुओं की देने की असमर्थता प्रकट करता है तो उसे अपराधों द्वारा तिरस्कृत भी किया जाता है। अन्तिम वक्तियों से मिट्ट होता है कि पति ने अपनी पत्नी की माँगो को पूर्ण कर दिया है और प्रकुन्वित होकर वह कहती है कि आँगन में कुआँ बनवाओ जिसमें उसके सोभाग्य से ईर्ष्या करने वाले शत्रु डूब मरें। इस गीत में गर्भवती स्त्री को अधिकार भावना स्पष्ट लक्षित होती है। गर्भ-धारण करने के उपरान्त स्त्री का महत्व बढ़ जाता है और महत्व-वृद्धि के साथ ही उमका अंह-भावना में भी विस्तार होता है। अंह ही अधिकार का रूप धारण करके सब कुछ कहने की समर्थता रखता है।

गर्भ-धारण के उपरान्त एवं सन्तानोत्पत्ति के पूर्व एक अत्यन्त दारुण कष्ट की वेला आती है जब स्त्री प्रसव-पीडा को प्राप्त होती है। प्रसव-पीडा का ज्ञान केवल अनुभव से ही सक्ता है, कल्पना एवं अनुमान की शक्तियों से नहीं। सन्तान रूपो फल की प्राप्ति के लिये स्त्री को गहनतम कष्ट पार करना पड़ता है। प्रसव का कष्ट जितना भयंकर होता है, सन्तान की प्राप्ति उतने अधिक सुन्दर होती है। यही कारण है कि उस कष्ट को स्त्री बड़ी शीघ्रता में विस्मृत कर देती है। प्रसव-वस्था की पीडा से सम्बन्धित लोकगीतों का गायन भी साँहर के अन्तर्गत होता है।

एक भोजपुरी गीत में गर्भवती स्त्री प्रसव-वेदना में पीड़ित होकर अपनी दासिनी को स्वामी के पास सूचना देने के लिये भेजती है। पत्नी की पीडा का हाल सुनते ही पति दौड़ा हुआ आता है और कुशल-धर्म पूछता है। तदुपरान्त आवश्यकता जान कर योग्य भाव को बुलाने नल देता है। पत्नी के प्रति पति का व्यवहार सहानुभूति पूर्ण है—

सामावा वड्डल राजा दररप चेरिया<sup>१</sup> अरज करे ए ।

राजा रउरा घरे घरनी बैयाकुल, रउरा के चाहेले ए ॥१॥

पासावा लहवनी<sup>२</sup> बेल तर अवह बचुर तर ए ।

राजा घवरि<sup>३</sup> पडसेले जाजा ओबर कहना धनि कुमल ए ॥२॥

1. दासिनी ।

2. पामा मेलते हुए ।

3. दोड़कर ।

कापारा<sup>१</sup> ते हमरो टनकेला<sup>२</sup> ओदारा<sup>३</sup> चिली केला<sup>४</sup> ए ।  
 राजा दुनिया भइले अनमुन, कवन कही कुसल ए ॥३॥  
 आताना बचन राजा मुननिनि, मुनहि न पवलनि ए ।  
 राजा बलि गइले भोरंग देग वा, जहाँ धसे धगडीनि ए ॥४॥  
 पूछेले अटइनि बटइनि<sup>५</sup> कुइया पनिहारिनि ए ।  
 राजा पूछेले महर के लोग से, कहा बसे धगडीनि ए ॥५॥  
 पूछेले अटइनि बटइनि कुइया पनिहारिनि ए ।  
 राजा पूछेला सहरवा के लोग कहा रउग जइवी ए ॥६॥  
 उतर मुहे उतराहठ<sup>६</sup> अवरू पछिमाहुत<sup>७</sup> ए ।  
 ए राजा दुवाग पानानावा<sup>८</sup> के गाछी<sup>९</sup> उहाँ उमे धगडीनि ए ॥७॥  
 के मोरा टटर सोलेता, रतम पे वारेला<sup>१०</sup> ए ॥  
 ए राजा कवन मुहइया<sup>११</sup> केरा कन्त<sup>१२</sup> अघही राति आवेला ॥८॥  
 हम मोरा टटर सोली ते रतम पे वारी ते ए ।  
 ए धगडीनि हम राजा दगरय के पुत्र, अघही गनि आवेले ए ॥९॥  
 किया रउरी भाई बियाले त बहिना आसपति<sup>१३</sup> ए ।  
 राजा किया घरे घरनी वेणकुल हमरा के चाहेले ए ॥१०॥  
 ना मोरी भाई बियाले त बहिना आसापति ए ।  
 ए धगडीनि मोरा घरे वरनी वेणकुल रनरा के चाहेले ए ॥११॥  
 आपाना के राजा हाथी कइ अवरू जे घोडा करू ए ।  
 हु राजा हमरा साल ओहार<sup>१४</sup> चढी हम जाइवि ए ॥१२॥

(सो० लो०) पृ० १०६ ।

1. मिर ।
2. दुलना ।
3. पेट ।
4. दर्द उठना ।
5. बटोही ।
6. उत्तर की ओर ।
7. पश्चिम की ओर ।
8. चन्दन ।
9. वृक्ष ।
10. बिखेरना ।
11. स्त्री ।
12. पति ।
13. आशावती ।
14. साल पदार्थ, फालकी ।



इस गीत में गर्भवती स्त्री के पति की सक्रियता का वर्णन है। प्रायः सभी पुरुष सन्तान की लातमा में उपयुक्त अवसर पर सक्रिय ही उठते हैं। घाय का घर न भासूम होने पर भी पर भी रात्र यात्रियों तथा पतिहरियों में पूछने-पूछने पहुँचना और घाय को लान पदों की पालकी में सामान के साथ लदा कर लाना बड़ा स्वाभाविक चित्रण है। ऐसे अवसरों पर कोई भी घाय अधिक से अधिक नष्टरे दिखनाती ही है।

अवधी मोहनीन में भी प्रसव-पीडा पत्नी के लिये सब कुछ करने के लिये तत्पर पति की सक्रियता का वर्णन किया गया है—

मे-दुरे के टिकुली दुलझिन देई निन टनगन करे रे ।  
 राजा दुलदशा बघन रामा मथवा निहारे रे ॥१॥  
 मुख माँ नउके दोपक बरे ओटवा ओगाई चए रे ।  
 निहुरि-निहुरि भांसे ओवरी तो बाहे रानी अनमनि रे ॥२॥  
 बाबा कूल मोरे कम्कं दहिन मोर माने- रे ।  
 राजा मारे धंररवा<sup>३</sup> के पार कांहि का बुलावो रे ॥३॥  
 कही तो जान ठरावो तो मछरी मराओ रे ।  
 कही तो पिया केगी पुगिया दहिया संग भोजन रे ॥४॥  
 कही तो चन्दनु कटावो, मै पलग जडावो रे ।  
 कही चमेली दन जाओ तलत सइ आवो रे ॥५॥  
 हे राजा मन ते न टतरे बिन ते न विमरं रे ।  
 उई राजा जइहै चमेली दन कैमे जिया रावो,  
 मैना जिया रावो रे ॥६॥

होन भोर वो फाटत लावन उर धरे रे ।  
 ए हो बाजन लागे आनन्द बधाव, गावँ सगो मोहर रे ॥७॥  
 हे राजा मोनवा गडावँ तो रूपवा भगनी रे ।  
 ए हो उई राजा खरचहि दाम नेगिया ममभावहि रे ॥८॥  
 घर मोरे बाजत बघइया, भीतर मोरे मोहर रे ।  
 ए हो मात मवद महनटयाँ समुर टारे बाजी—

बहुन नीक लागे रे ॥९॥

(अ० लो० प०) पृ० ३६

सिन्दूर मुशोभित कांतिमय मुख मुक्त पत्नी प्रसव-पीडा प्रसूत है। पति उसकी आकुलता देख कर दुःखी होता है। वह उसके कष्ट-निवारण के लिये हर कार्य करने को तत्पर होता है। पत्नी अपने पति के हृदय की वास्तविक संवेदना और सहानुभूति पाकर अपने कष्ट को बहुत कुछ भूल जाती है। इस गीत में मानवीय संवेदना का महत्व प्रदर्शित होता है। भीषण कष्ट के उस अवसर पर आरंभिय जनों की सहानुभूति

1. रम ।
2. पीडा होना ।
3. बगल ।

ही संवस स्वरूप होती है। कोई भी स्त्री अपने स्वामी को कष्ट उठाते नहीं देख सकती, वह मारा कष्ट स्वयं सह लेगी। यहाँ इस मनोवैज्ञानिक भावना का सुन्दर प्रदर्शन हुआ है। पति उसके कष्ट को दूर करने के लिये उत्तम वाद्य यंत्रार्थ, आरामदायक पलंग और चमेली-वन का सपन लाने के लिये उद्यत होता है तो प्राने कष्ट को जैसे वह एक टाण को भूल जाती है और कद् उठती है—

हे राजा धन ते न उतरे चित ते न बिमरै रे ।

उई राजा जइहै चमेली वन कैसे जियो राखो मै ना जिया राखी रे ॥

अन्त में अकेली सब कष्ट सह कर वह पुन रत्न प्राप्त करती है। सर्वत्र पुनक छा जाता है, बधावे बजने लगते हैं, मंगल गान होने लगता है।

प्रत्येक स्त्री-पुरुष एक दूसरे के सुख-दुख में सहभागी होते हैं। प्रसव का कष्ट ऐसा है जिसे स्त्री अकेली हो वहन करती है। यद्यपि पुरुष इस कष्ट को बाँट नहीं सकता परन्तु अपने भयुर व्यवहार से, सहानुभूति के मानिक शब्दों से वह स्त्री के कष्ट को, एक बड़ी सीमा तक दूर कर सकता है।

एक भोजपुरी गीत में पत्नी के कष्ट से व्याकुल पति की उन्मत्तवस्था का सुन्दर चित्रण किया गया है।

महन मे दियरा<sup>१</sup> बारि अइलो, सइया के जगाई अइलों रे ।

प्रभुजी के अगुरी ममोरि अइलो, अबकी वेदनिया अगवो<sup>२</sup> रे ॥१॥

उहवा से जे अइलों त मचिया बइठलों, आमा पूछे हो ।

बबुआ ताहार मनवा उदास काहे के मत बेदिल<sup>३</sup> हो ॥२॥

उहवा से जो अइलों त पासावा सेलत यार पूछमु हों ।

यार काहं राउर मनवा उदास काहे रे मन बेदिल हो ॥३॥

पानावा अइसन धनिया पातरि हुई हो ।

कुसुमवा अइसन सुन्दरि हुई हो ॥४॥

यार जो उहे धनिया वेदने बेयाकुल ।

ओहि कारन मनवा बेदिल भइले हो ॥५॥

(भो० लो०) पृ० १५४

कष्ट अनुभव होने पर गर्भवती स्त्री महल में दीपक जला कर, अगुली मरोड़ कर सोए हुए पति को जगाती है। स्थिति समझ कर पति उसे कष्ट सहन करने का धैर्य बंधाता है। पत्नी के कष्ट का अनुमान लगा कर वह स्वयं भी अत्यधिक दुखी हो उठता है। उसकी भावा तथा मित्र जब उदासी का कारण पूछते हैं तो अत्यन्त करुणा से भर कर वह उत्तर देता है कि पान के समान पत्नी तथा कुसुम के समान सुन्दर पत्नी प्रसव वेदना से व्याकुल है, उसी कारण उसका चित्त उदास है।

1. दीपक ।

2. महन करो ।

1. उदास ।

अबघी सोवगीत में भी पत्नी के कष्ट से प्रस्त पति का चित्रण हुआ है। किन्तु यहाँ पति उतना संवेदनाशील नहीं है। वह गर्म-वेदना को सहज स्वाभाविक मान कर मात्र ईश्वर का भरोसा करने की मलाह देकर मुक्त हो जाता है—

केकर ऊंच मँदिलवा ली पुरुव दुअरिया हो।

रामा 'कीन' राम परम सुनरिया त बार न बाघइ मिर न सवाग्द,  
भुंइयाँ पर लोटइ हो ॥१॥

समुर ऊंच मँदिलवा त पुरू दुअरिया हो।

'कवन' राम परम सुनरिया त बार न बाघइ मिर न सवारइ-  
भुइयाँ पर लोटइ हो ॥२॥

अगना बटोरत घेरिया औरो लउडियाउ हो।

केगिया राजा के खबर जनाउ वेदन मोर कहियो हो। ३॥

पसवा जे खेलत 'कवन' रामा रजवा कवन राम हो।

राजा लोरो घना बेरना गेआनुन तुहँके बोलाबए हो ॥४॥

पसवा जे फँके राजा बेल तर औरो वबुर तर हो।

राजा भपटि पइटेगजओ वरि कहै रे भन बेदन हो ॥५॥

मुठ मोर बटूत घम के अरं कडिहर<sup>१</sup> सालइ हो।

राजा मुअलित<sup>२</sup> कयारिया नी पीर तो दाई बोलावहु हो ॥६॥

सुम राजा बडठी गोडवरिया<sup>३</sup> हम मुठमवरिया<sup>४</sup> हो।

राजा पहर पहर पीर आवं दुनी जन अंगइब<sup>५</sup> हो ॥७॥

छानी<sup>६</sup> जो होन त छवतेउ मरद बोलउते उ हो।

रानी वेदन की बाघी मोटरिया कले कल छूणइ—

त छोरहि नरायन हो ॥८॥

आवहु रान्ह परोसनि तुहँ मोर गो'लन हो।

गोलिन यहि बोरहिमा समभावी बेदन कइमे बाँटी हो ॥९॥

(क० की०) पृ० २४४

कष्ट में तड़पती हुई स्त्री दासी के द्वारा पति को सूचना भेजती है। नेल और बबूल के नीचे पासा फँक कर पति आता है और कुशल पूछता है। कष्ट का वर्णन करके स्त्री उससे पाम में बैठने का आग्रह करती है और मिल कर वेदना सहना चाहती है। परन्तु, पति का हृदय कठना और दुःख से नहीं भरता उसका मुख उदाम नहीं होता। बल्कि बौद्धिक शुष्कता के साथ वह कहता है कि छप्पर छाने का

1. कमर।
2. मार दिया।
3. पैताने।
4. मिरहाने।
5. सहना।
6. छप्पर।
7. धीरे-धीरे।

कार्य होता तो अभी मैं मदों को बुला कर छुवा देता परन्तु इस कार्य में तुम्हारी क्या सहायता करूँ। यह दुःख की गठरी तो भगवान ही धीरे-धीरे खोलेगा। तत्पश्चात् वह पड़ोसियों को बुलवाकर कहता है कि इस पगली को समझाओ कि यह पीड़ा कैसे बाँटी जा सकती है।

पति को पत्नी से सहानुभूति तो है पर, अपनी ओर से कष्ट-निवारण की सन्नियता का अभाव है। इसीलिये, यहाँ पति का रूप, अपेक्षाकृत, असहृदय हो उठा है। स्त्री की मनोवशा का स्वाभाविक चित्रण है।

जिस प्रकार तिमिराञ्जय गृह-प्रांगण में दीपक जलाते ही आलोक बिखर जाता है और सम्पूर्ण अंधकार का नाश हो जाता है, उसी प्रकार शिशु के जन्म लेते ही सम्पूर्ण कष्टों का तिरोभाव हो जाता है। समस्त कठिनाइयों 'चिन्ताओं एवं व्यग्रताओं' को भूल कर सारा कुटुम्ब-परिवार आनन्दतिरेक से भर जाता है। हर्ष-सूक्त वाद्ययंत्र बज उठते हैं, स्त्रियाँ मंगल गान गाने लगती हैं, वस्त्राभूषणों का दान होने लगता है।

इसी प्रकार के सुख-ममारोह का वर्णन भोजपुरी और अवधी—दोनों गीतों में मिलता है। भोजपुरी गीत में, राजा दसरथ के घर राम का जन्म हुआ है। हर्षतिरेक में कौशल्या रानी तथा स्वयं राजा वस्त्राभूषणों के दान का आयोजन करते हैं—

चार सण्ड के हवेलिया चुने चुनवटले<sup>१</sup> रे।

एजी ताहि चड़ि सुने राजा दसरथ, कोसिलारानी साढ़<sup>२</sup> सावे रे ॥१॥

का हम देओ यमन<sup>३</sup> जी के अवध भटन<sup>४</sup> जी को रे।

का हम देवो घगड़ीनि कन्हैया जी के जनम नु रे ॥२॥

सोनवा मे देवो यमन जो अवध रूपवा भटन जी के रे।

रानी पावो<sup>५</sup> टुक कपड़ा घगड़ीनिया कन्हैया के जनम नु रे ॥३॥

पहरि ओडि घगड़ीनि ठाढ़ भइली, अदित<sup>६</sup> मनावेनी हो।

अदीत बढमु कवन राम सन्तति, आहाँ मोर आदर हो ॥४॥

(भौ० लो०) पृ० १२६

पुत्र-जन्म के कारण माता एवं पिता दोनों को अपार हर्ष है। वे इस अवसर पर मुक्त हस्त से दान देते हैं। ब्राह्मण को सोना, यश गान करने वाले भाटो को चाँदी तथा पुत्रोत्पत्ति में सहायता करने वाली घाय को पाँच प्रकार के वस्त्र दिये गये। प्रसन्न होकर घाय सूर्य भगवान से शिशु की दीर्घायु की कामना करती है।

1. चुने से पुते हुए।

2. मखरा।

3. ब्राह्मण।

4. भाट।

5. पाँच वस्त्र (धोती, कुरता, गमछा, चादर, पगड़ी) साड़ी, जम्फर या साया, अंगिया, ओढ़नी।

6. सूर्य।

अवधो मे भी पुत्र जन्म के अवसर पर राम-जन्म सम्बन्धी व्यंग्य मुन्दर मोहर गाया जाता है—

चंतहि के तिथि नवमी तो नौबति वाजई हो ।  
 बाज्र दसरथ राज दुआर कौमिल्ला रानी मंदिर हो ॥१॥  
 मिनट्ट न मलिया महलरि मिनजुनि चानिन हो ।  
 जहाँ राजा के जनमे है राम कस्य नेवछावरि हो ॥२॥  
 केठ नावै बाजू ओ बन्द केठ कजरारवट हो ।  
 केठ नावै दामिन्वा क चीर करहि नेवछावरि हो ॥३॥  
 मिनरा से निबरो कौमिल्ला अगतवहि ठाड़ी भई हो ।  
 रानी घई घई हिरदं लगावै लगावै करे नेवछावरि हो ॥४॥  
 राम नयन रतनारे कजर मन मोहै हो ।  
 दोनहो रधि रधि कुआ मुमद्रा नठ पतरी अगुरियन हो ॥५॥  
 राम के मयवा मुचुरया बहन निक लागइ हो ।  
 जेमे पूजन के बिचवा कलिया बहन निक लागइ हो ॥६॥  
 राम के गोइवा घुँघुरवा बहन निक लागइ हो ।  
 नाण्टे गोइवन चलन बकैया देसन राजा दसरथ हो ॥७॥  
 जो यह मगन गावाहि गाइ मुनावद हो ।  
 मो तो तुनमी जगत तरि जाय अमर पद पावइ हो ॥८॥

(क० कौ०) पृ० २१४ ।

राम-जन्म के शुभ अवसर पर राजा दसरथ के द्वार तथा कौमिल्ला के अन्तः-कक्ष में नगाटे बज रहे हैं । नगर की स्त्रियाँ मीन-मीन के वस्त्रानूपणों की नवजाति शिशु पर न्योछावर कर रही हैं । कोई बाजूबन्द, कोई कजरोटा और कोई दक्षिणी चीर दान कर रही है । कौमिल्ला रानी भी सबसे आह्लाद पूर्वक भेंट करती हुई विभिन्न वस्तुओं का दान कर रही है । राम का स्वरूप अत्यन्त मनाहर है । मुमद्रा बुआ के द्वारा कज्जल राजन नेत्र शोभनीय है, माथे पर धिरी घुँघराती लट्टे मनारम है और पैरों में बंधे मुन्दर घुँघरू की शोभा अवशोभनीय है । माता-पिता का हृदय पुलकित हो रहा है । कल्पनानुसार इस गीत में जन्मकाल में लेकर आगे के समय तक का चित्रण हुआ है जब राम घुटनो चलने लगे हैं । मुमद्रा को राम की बुआ मानना भी लोक कल्पना है ।

समान भाव संपुक्त अवधो का एक अन्य गीत भी है जिसमें राम-जन्म, दानो-त्सव एवं स्वरूप-वर्णन का अधिक प्रभावशाली चित्रण हुआ है । उपर्युक्त गीत की भाँति यह गीत भी जन्म के अवसर पर लोकप्रिय सोहर के रूप में गाया जाता है—

चंतहि की तिथि नवमी नि नौबति वाजइ ।  
 राजा राम तिहिन अठनार अपोधिमा के टाकुर ॥१॥  
 दसरथ पटना लुटावै कौमिल्ला रानी अमरन ।  
 रानी कँकेइ वस्त्र लुटावै, मुमिद्रा रानी मुवरन ॥२॥

1. माथे ।
2. लट्टे ।

राम के मथवा भलरिया बहुत निक लागे, अधिक छवि लागइ ॥  
 मानो कमल कर फूल भंवर मिर मुन<sup>१</sup> करे ॥२॥  
 राम के पाय पैजनिया बहुत निक लागइ, अधिक छवि लागइ ।  
 ए हो चलत मधुरियन चाल त रुनिभुनि वा<sup>२</sup>इ ॥४॥  
 राम के कमर करघनिया बहुत निक लागे अधिक छवि लागइ ।  
 संवरे वदन पर भंगुलिया दमिन चित्त चोरउ ॥५॥  
 राम के नयन कजरया अधिक निक लागे बहुत छवि लागइ ।  
 अब दोन्ही है फूफू सहोदा अगुरिया नाही डोलइ ॥  
 ऐसी भूरत जो पउतितउ<sup>३</sup> हृदया बगउतितउ<sup>३</sup> ।  
 पीत पीताम्बर ओढतितउ<sup>३</sup> ललन कहि बोलउतितउ<sup>३</sup> ॥७॥

(क० को० पृ० ३०१ ।)

इस गीत में पूर्व गीत की अपेक्षा प्रत्येक तत्व का सबल वर्णन हुआ है । राम के जन्म पर केवल कौशल्या ही प्रसन्न नहीं है, बल्कि कैंकेयी एवं सुमित्रा भी प्रफुल्लित हैं और वैभव सुटाने में व्यस्त हैं । राम की सुन्दर छवि का वर्णन इस गीत में अधिक विस्तार से हुआ है । सौन्दर्य वर्णन में काव्योचित गुणों का समावेश लक्षित होता है । राम के माथे पर बिखरे बाल ऐसे लगते हैं मानो कमल के फूल पर भीरे मुख ही रहे हों । मंद-मंद चलते समय पैरों में बड़े नूपुरों की ध्वनि अत्यन्त मधुर लगती है । कमर की करघनी बहुत सुहावनी है । श्याम शरीर पर पीले रंग की भगुली के समक्ष विद्युत् की शोभा न्यून है । सुभद्रा बुआ के द्वारा काजल सुगोभित नेत्रों की शोभा भी अनुपम है ।

पुत्र-जन्म के शुभ अवसर पर पारितोषिक वितरण का विशेष महत्त्व होता है । ब्राह्मण, नाऊ, वारी, धाय आदि सबको यथायोग्य पुरस्कार प्राप्त होता है, किन्तु इस अवसर पर सबसे अधिक माँग की अधिकारिणी धाय ही समझी जाती है । लड़-भगड़ कर सबसे अधिक पुरस्कार प्राप्त करना उसका अधिकार होता है । इसका कारण है कि शिशु-जन्म के पश्चात् अनेक आवश्यक कार्य उसी के द्वारा सम्पन्न होते हैं । शिशु का नाड़ा काटना, नहलाना, जच्चा को स्वच्छ करना, उसी का कार्य होता है । अतः लोकगीतों में 'धाय' का विशेष महत्त्व प्रदर्शित है—

नन्द जी के महल बा आनन्द, त मुनि सब हरसेले हो ।  
 बाहो ललना घगड़िन पड़ेला हंकार<sup>४</sup> तब बेगि चलि आवहु हो ॥१॥  
 काहा बाडी अगड़िन विधि बनावल हो ।  
 बाहो ललना छिनसु<sup>५</sup> रमइया<sup>५</sup> जी के नान त अवरि<sup>५</sup> मुतावहु हो ॥२॥

1. मुख होना ।
2. पुकार ।
3. काटना ।
4. पुत्र ।
5. उवटन लगा कर ।

साम्नु नुगवेनि रूपा, त ननदि मोहरवा रे ।  
 सला मोनिनि नुट वेनि बनउरवा<sup>१</sup> मातिनिया केरहे पाइव रे ॥३॥  
 साम्नु के दामनि<sup>२</sup> घटियवा, ननदी रे मचियवा हू रे ।  
 सलना मोनिन के पलग रेमयिया, मोनिनिया पेइरिहै पाइव रे ॥४॥  
 साम्नु के दिहनि चनरीवा ननदी के पिपरिया हू रे ।  
 मोतिनि के लहरा पटोरवा<sup>३</sup> मातिनिया केरहे पाइव रे ॥५॥

(भो० मो०) पृ० १२१ ।

घर में बड़ के पुत्र-जन्म होने पर माम और ननद ने नाइन तथा बागिन की गाँव में मन्देश देन भेजा । मन्देश मुनकर जिठानी ने अपने पति से कहा कि देवगानी का ऋण चुटाने जाना है । जाती हुई और राधा सुगामी हुई माम, बाजे यजवाती हुई और मोहरें नुगो हुई ननद आती है । पर जिठानी क्रुद्ध रूप में विनोले नुडानी हुई आती है । इसके इस अवसर पर जिठानी की ईर्ष्या का चित्रण किया गया है । बड़ अपनी मुशीलता का परिचय देती हुई साग को चारपाई, ननद को मचिया और जिठानी को रेणम से विनो हुए पलग पर बैठाना है । माम को नम में वह चुनरी देती है, ननद को पिपरी देती है और जिठानी को नहरदार बम्ब (माड़ी) देकर विदा करती है । जिठानी की ईर्ष्या को देवराती अपने प्रेमपूर्ण व्यवहार से जीन लेती है ।

यहाँ पृष्ठ-रूप की कुशीलता एवं मुशीलता का सुन्दर चित्रण प्राप्त होता है ।

अवधी गीत में परिवार के विभिन्न सदस्यों तथा मेवक गणों को पुत्रवती स्त्री द्वारा नैम वितरण का उल्लेख किया गया है—

जच्चा तेरा बच्चा जेँवे, जीवे हो लाल ॥ १ ॥  
 साम्नु का मैं ककना दीन्हो ननद का तिलरिया ।  
 जिठानी का जयमाला दीन्हो दीन्हो हो लाल ॥२॥  
 नाउनि का मैं चुनरी दीन्हो बागिन का रिपरिया ।  
 तेलिनिया का मैं मारा दीन्हो दीन्हा हो लाल ॥३॥  
 पंडित का मैं हाथी दीन्हो, भाट का मैं घोडा ।  
 देवर का मैं मुदगी दीन्हो दीन्हो हो लाल ॥४॥  
 मोड़ा चडि के सैया बोले, मुनि रनिया मोरी बात ।  
 सबथा तो तुम सब कुछ दीन्हो, हमका वेजार ॥५॥  
 परदे भीतर जच्चा बोली, मुनु राजा मोरी बात ।  
 तुमना तो मैं सब कुछ दीन्हो, वन उजागर दीन्हो ।  
 बाबा जी को नाम दीन्हो, दीन्हो हो लाल ॥६॥

(अ० लो० प०) पृ० ५४

4. विनोला (कपान का बाज) ।

1. विछाई ।

2. कपडा ।

पुत्र प्राप्ति के सुस्रवसर पर हर्ष-भूमकिता माता मत्वकी वस्त्राभूषण का दान करती है। साम को कगन, ननद को विलरी, जिठानी को माला, नाउन को चुनगी, धारिन को पियरो, तैलिन को साड़ी, पंडित और भाट को हाथी-घोडा तथा देव को भगूठी प्रदान की। सब को नेग देते हुए देख कर पनि भी विनोद भाव से अपने नित्ये कुछ मांगता है। इस पर स्त्री बहुत सुन्दर उत्तर देती है कि आपको तो मैंने गन्ध कुछ दे दिया, आपकी बंग-वर्द्धि करने वाला बालक दिया है।

गीत की अन्तिम पंक्तियों का भावोत्कर्ष मनोहर है। इस गीत में पुत्रवती जच्चा पूर्ण गीत की अपेक्षा अधिक धनाह्वय प्रतीत होती है। क्योंकि जो वस्तुयें वहाँ साम-ननद को दी गई हैं, वे यहाँ नाइन बाग्नि को दी जाती हैं।

इस संसार में सधत्र गुण के साथ दोष का भी अस्तित्व है। लोक-जीवन में जहाँ गुण अपने मर्याद स्वरूप में प्राप्त होता है वहीं दोष भी अनावृत और नग्न रूप में देखा जा सकता है। इपलिये जहाँ एक ओर ज्ञान-मुशील कर्तव्यनिष्ठ गृह-वधु का मधुर, आनर्पक रूप अकिन् हुआ, है, वही दूसरी ओर ईर्ष्यान्तु, भगवान्, स्वार्थी और फटोर रूप में भी उतका चित्रण हुआ है।

जन्म-भीतों के अन्तर्गत इस प्रकार के गीतों का भी प्रचलन है जिनमें साम, ननद इत्यादि की अपेक्षा की गई है और आवश्यक कार्यों को सम्पन्न करने के लिये माता, बहन और भाभी को महत्व दिया गया है—

साम अइहे ना हमार, धारे का करिहे।

अवटन आपन आमा बोलइबो, हमे रगौले के का केहु करिहे ॥१॥

आरे ननद ना अइहे हमार का करिहे, हमे अइसन सुन्दरि के का केहु करिहे।

आरे दधुआ खेलावन, वहिना बोलइबो, हमार का करिहे ॥२॥

आरे गौतनी ना अइहे, हमार का करिहे।

हारे हनुवा बनाधन आपन भउजो बोलाइवा ॥३॥

हमे रंगौली के का केहु करिहे।

हमरा अइसन सुन्दरि के का केहु करिहे ॥४॥

(भो० लो०) पृ० १५५

एक स्त्री की अपने पिता के प्रति उक्ति है कि प्रसव-समय में साम ननद और जिठानी के न खाने से किसी प्रकार की क्षति नहीं है। उपटन लगाने के लिये, दधुआ बिलाने के लिये और हलुवा बनाने के लिये अपनी माता, बहन और भाभी को बुला लिया जावेगा। गीत में घट्ट की गर्द-भाषना की स्पष्ट झलक है—‘हमे रंगौली के का केहु करिहे।’ इस प्रकार के गीतों की रचना गर्बौली, मानिनी, कर्तव्य-च्युत स्त्रियों का व्यंग्य-चित्रण करने के लिये ही होती है। समाज में उक्त प्रवृत्तियों से युक्त स्त्रियों का अभाव नहीं है।

अधधी गीतों के अन्तर्गत भी इस प्रकार के चित्रण प्राप्त होते हैं—

तो मइके मां मुनुआ जनमु-लीन्ह, ससुरे बघइया बाजं रे।

झारे से रजवा भीतर जाए, रनिया ते मनु करे रे ॥१॥



रानी न हो मोरी रानी, तुमहि मोरी रानी रे ।  
 रानी सुम्हारे मे हूँ नन्दनाल, तो कोहिना मे नेउतहूँ रे ॥१॥  
 तो नेउतहूँ माया हमारि मासु पिया आपनि रे ।  
 राजा नेउतहूँ ददली हमारि मसुर पिया आपनु रे ॥३॥  
 तो नेउतहूँ भोजी हमारि, सरहज पिया आधीति रे ॥  
 राजा नेउतहूँ भइया हमारि, सा' पिया आपनु रे ॥४॥  
 नेउतहूँ बहिनी हमारि, नारि पिया आपनि रे ।  
 राजा नेउतहूँ बहनोइया हमार सादू पिया आपन रे ॥५॥  
 तो रनिया न हो मारी रनिया, तुमहि मोरी रनिया रे ।  
 रनिया छोटी सी बहिनी हमारि तो उनहूँ का नेउतव रे ॥६॥  
 तो राजा हो मोरे राजा तुमहि मोरे राजा रे ।  
 राजा छठिया मे हरिहो उठाय ननद न बुमइही रे ॥७॥

(अ० लो० प०) पृ० ९६

इस गीत में पुत्र-जन्म के अवसर पर पति प्रश्न करता है कि निरन्तर को आमन्त्रित किया जाय, पत्नी का उत्तर है कि अपनी माम भरहज, साथी तथा ससुर, साले और गाढ़ को ही आमन्त्रित करो। पति अपनी छोटी बहन को भी बुलाना चाहता है। इस प्रस्ताव को सुनकर पत्नी पुत्र की छोटी उठा डान की ही धमकी दे देती है। इस गीत में ननद के प्रति भीषण ईर्ष्या का भाव व्यक्त किया गया है।

पुत्र-जन्म के अवसर पर पुत्र की बुधा का बधावा लेकर याना प्रसिद्ध है। बधावा सम्बन्धी गीत भोजपुरी और अवधी दोनों क्षेत्रों में गाए जाते हैं।

एक भोजपुरी गीत में दो बहनों का बधावा लेकर आने का उल्लेख है जिनमें एक अमीर और एक गरीब है। भाई दोनों बहनों के साथ दो प्रकार का व्यवहार करता है। वर्तमानकाल के स्वर्धो सम्बन्ध का स्पष्ट चित्रण इस प्रकार के गीतों में मिलता है—

सुखिया दुखिया दूनो बहिनिया ।  
 दूनो बघइया लेइ अइनी हरे राजा बीरन ॥१॥  
 मुखिया जे लाई गुजहरा<sup>१</sup> गोइदरा<sup>२</sup>  
 दुखिया न दूब के पोडा<sup>३</sup> हरे राजा बीरन ॥२॥  
 सुखिया जे पूछैनी अपने बीरन से ।  
 विदा करे घर जाई हरे राजा बीरन ॥३॥  
 लेहु न बहिनी खोइछ भर मोतिया ।  
 सैया बढन के घोइवा हरे राजा बीरन ॥४॥

1. हाथ का कडा ।
2. पैरा का कडा ।
3. लच्छा ।

दुखिया जे पूछेले अपना बीरन से ।  
 विदा करहु घर जाई हरे राजा बीरन ॥५॥  
 लेहु न बहिनी खोदछ भर कोयो<sup>१</sup> ।  
 उहै दूब के पौडा हरे राजा बीरन ॥६॥  
 गंजबा<sup>२</sup> गयेडवा<sup>३</sup> लघही ना पवने ।  
 दुखिया भरन लागी मोती हरे राजा बीरन ॥७॥  
 कोठवा जे नदि के त मऊनी पुकारैनि ।  
 ननदी कूठल घरवा लावहु हरे मोरे बालम ॥८॥

(मो० लो० में कण्ठ रस) पृ० ५३

भाई के यहाँ पुत्र-जन्म का संवेद पाकर सुखिया-सुखिया दोनों बहने बधावा लेकर आती हैं। सुखिया अपने साथ गुजहरा और पँरो का कड़ा उपहार स्वरूप लाई और दुखिया केवल दूब का लच्छा ही ला सगी। बहनों की विदाई के अवसर पर सुखिया को उसका भाई अंचल भर के मोती और घोडा देता है पर दुखिया को अबल भर के कोदों और वही दूब का लच्छा देता है। दुखिया इन वस्तुओं को लेकर गाँव की सीमा पार भी नहीं कर पाई थी कि उसके अंचल की दूब से मोती भरने लगे। जब भाभी ने यह चमत्कार देखा तो वह ननद को बापम ले आने का आग्रह करने लगती है।

इस गीत में भावनाओं की महत्ता दिखाई गई है तथा धन का लोभ करने वाले व्यक्तियों को हीन प्रतिपादित किया गया है। एक भाई का अपनी सगी बहनों के प्रति भेद-भाव का अतिवृत्ति निन्दनीय है।

इस गीत का प्रचलन अथवा धोर में भी है। शब्दों का स्वरूप परिवर्तित है, परन्तु भावनाओं में पूर्ण साम्य है—

सुखिया दुखिया दोनों बहिनिया ।  
 दोनों बधावा ले आई हरे राजा बीरन ॥१॥  
 सुखिया जे लाई गुजहरा गोडहरा ।  
 दुखिया दूब के पौडा हरे राजा बीरन ॥२॥  
 सुखिया जे पूछइ अपने बीरन से ।  
 विदा करी घर जाई हरे राजा बीरन ॥३॥  
 लेहु न बहिनी कोछ मरि मोतिया ।  
 सँया चहन का खोडा हरे राजा बीरन ॥४॥  
 दुखिया जे पूछइ अपने बीरन से ।  
 विदा करी घर जाई हरे राजा बीरन ॥५॥  
 लेहु न बहिनी कोछ मरि कोदो ।  
 वही दूब का पौडा हरे मोरी बहिनी ॥६॥

1. एक प्रकार का अंताज ।
2. गाँव ।
3. गाँव की सीमा ।

गडवां गोठं हवा नखही न पायो ।  
 हुंवा भूत्र लागी मोनी, हरे राजा बीरन ॥७॥  
 कोठे चढी जे मौजी पुकारै ।  
 रुडी ननद घर लाओ, हरे मोरे राजा ॥८॥

(क० कौ० पृ० २७६)

शुद्ध प्रेम की अत्यन्त सुन्दर अभिव्यंजना इस गीत में प्राप्त होती है। शुद्ध प्रेम सभी किंचित नहीं होता। वह दूब में मोनी बन कर भरना है। रमिया के अतिरिक्त मंत्र क समस्त पात्र स्वाय में लिप्त है। आधुनिक पारिवारिक जीवन की स्वार्थी परम्परा का प्रदमन इस गीत में हुआ है।

अवधी गीतों में 'बघावा' का जिनना उल्लेख प्राप्त होता है उतना मोरपुरी गीतों में नहीं। अवधी क्षेत्र में बघाई सम्बन्धी गीत विभिन्न-प्रकार से गाए जाते हैं। पुत्र की बुद्धा द्वारा 'बघावा' लेकर आने के समय बड़े उत्साह में ये गीत गाये जाते हैं—

देखी शन मा बघाई ब जै ॥१॥  
 बाहे के छुरवा ने नार छिनायो, बाहे के जल अन्हवायो ।  
 साने के छुरवा ने नार छिनायो, जमुना के जन अन्हवायो ॥२॥  
 बेहि की कोखिया मा जनमु लियो है, बेहिके तुम ताल बनायो ।  
 देउकी की कोखिया मा जलमु लियो है, जमुना के नाम बहायो ॥३॥

(अ० नो० प० पृ० ८४)

बघाई के शुभ-प्रसंग पर कृष्ण जन्म का आनन्द स्मरण किया जा रहा है। प्रायः गीतों का आरम्भ किसी देव-विषयक गीत में ही किया जाता है। नन्द के यहाँ पुत्र-जन्म के अवसर पर आनन्द के बाद्य बज रहे हैं। कृष्ण ने देवकी के गभ में जन्म लिया है पर यशोदा के लाल कहलाते हैं। सोने के छुरा में उनका नाटा काटा गया है और यमुना के जल में उन्हें स्नान कराया गया है।

यह गीत भाव की दृष्टि में पूर्ण नहीं प्रतीत होता। इस अब १ पर गाया जाने वाला एक अन्य अवधी गीत इस प्रकार है—

भये नन्द जी के लाल बघावा लाई मालिनिया ॥१॥  
 कहा लाई मालिनि तो कहा तम्बोलिनिया ।  
 तो कहा लाई आत्र मुपर पटवारिनिया ॥२॥  
 गजरा लाई मालिनि तो विरिया तम्बोलिनिया ।  
 कोई अछे से बन्दनवार मुपर पटवारिनिया ॥३॥  
 काह मागउ मालिनि तो कहा तम्बोलिनिया ।  
 कोई अछा दक्खिनु का चीर मागे पटवारिनिया ॥४॥  
 मालिनि देति असोस तम्बोलिन उठि टगरो ।  
 जुगु-जुगु जियै तेरा लाल, कहै पटवारिनिया ॥५॥<sup>१</sup>

(अ० लो० प० पृ० ८४)

1. प्रो० इन्दु प्रकाश पाण्डेय के अनुसार पटवारिन शब्द पटवाइन का रूपान्तर हो सकता है। पटवाइन (पटुआ की स्त्री) रोग का बन्दनवार लाती है।

पुत्र-जन्म के अवसर पर बधावा के रूप में मालिन, तम्बोलिन और पटवाग्नि क्रमशः फूलों का गजरग पान के बीड़े और रेशम का बन्दनवाग लेकर आती हैं। तत्पश्चात् यथायोग्य पुरस्कार पाकर नवजान गिणु को अंगीप देती हुई वे चली जाती हैं।

एक अन्य अथवा गीत है जिसमें नन्द का बधावा देकर आना उल्लिखित है—

मोरे अंगने मा चम्पा का विधा फूला फूले आवि राति हो ।  
 व ही फूल भाभी हाथ जो गूथे दार खूनि विध टांगिये हो ॥१॥  
 हावन खटुआ पायन छागल, नन्द बधाव लँके धाई है हो ।  
 अपनी नन्द का मैं पुरिया मेहाय देहो, ये ही भतीजे के सोहिले हो ॥२॥  
 अपनी नन्द का मैं खीर रंघाय देहो, जेवे भतीजा मेरा लाडिला हो ।  
 जेय जूठ नन्द उठि चली हैं, चितु गुटिनि बोचु जाइये हो ॥३॥  
 यज्ञ ला हाथ भाभी इमका दीन्हो यही भतीजे के सोहिले हो ।  
 जोई जोई देतो ननदी मोई सोई मागो, बिनई दीन्हे कम पाइए हो ॥४॥  
 भी सभा में भाभी ऐसे बैठी जैसे एमल हथिया हो ।  
 द्वारे से आए राजा रामचन्द का धना तुम अन्नमनि हो ॥५॥  
 बार बार मैं बरती रे राजा नन्द परोसे ना बसे हो ।  
 आपनि जिमिया कलम करी रनिषा, बहिन परोसिन न कहो हो ॥६॥  
 अपनी बहिन का मैं महला उठाय देहो, ये ही भतीजे के सोहिले हो ।  
 अपनी बहिन का मैं भहसी मगाय देहो दूधु भनेज मेरा गोजु पिये ।  
 दूधु दूधु मोरे पिये लाडिले सादी भनेजा मोग लाडिला हो ॥७॥

(अ० लो० प० पृ० ८५-८६।)

भाभी ने आगन में लगे चम्पा-वृक्ष से फूल तोड़ कर माला बनाई और खूंटों पर टांग दी। इतने में नन्द अपने भतीजे के जन्म पर बधावा लेकर आ गई। भाभी ने भतीजे के जन्म के उपलक्ष्य में नन्द के लिये पूडियां बनवा दीं। भोजन के उपरान्त नन्द ने चम्पा का हार अपने लिये भाभी से मांगा। भाभी नाराज हो गई और अपने पति से, नन्द के पडोस में रहने के कारण शिकायत कर उठी। परन्तु भाई अपनी बहिन को बहुत स्नेह करता था अतः वह पत्नी को डांट देना है और बहन के लिये महल उठवा देने तथा भान्जे के लिये भोग खरीद देने का आश्वासन देता है।

इस गीत में बधावा की प्रथा की ओर संकेत किया गया है। नन्द बधावा-स्वरूप जो कुछ लेकर आती है, उससे अधिक ही, उस नेत्र देकर विदा करना होता है। भाभी के द्वारा नन्द की निन्दा करने पर भाई को शोध आ जाता है और वह स्वयं प्रथा के अनुकूल व्यवहार पालन करता है।

पुत्र-जन्म के अवसर पर कुछ अन्य प्रकार के गीत गाये जाते हैं जिनमें सरिया के गीत, रोचना के गीत, पलंग के गीत, भुनभुना के गीत, पालना के गीत, कटुला के गीत और आशीष के गीत प्रधान हैं।

उपर्युक्त प्रकार के गीत अथवा क्षेत्र में अधिक प्राप्त होते हैं। भोजपुरी प्रदेश में इस प्रकार के गीतों का प्रचलन कम है।

सरिया का गीत तो विनुद्ध अवधी है। जन्म सम्बन्धी गीतों के अन्तर्गत इसका विशेष महत्त्व है। यह गीत काफी बड़ा होता है और स्त्रियां बड़े लामाह से इसे गाती हैं। छन्द नया लय की दृष्टि से सरिया मोहर से भिन्न है। विषय दोनों का एक होने के कारण ही मोहर के अन्तर्गत इसे रखा जाता है। पुत्र-जन्म पर सर्व प्रथम सरिया गाया जाता है सत्यन्वात् विविध प्रकार के मोहरों का गान होता है। सरिया-गीत, जन्म, छठी, पसनी, मुंडन, छेदन तथा वर्षे गांठ के अवसरों पर गाया जाता है। सरिया का बृहत् आकार होने के कारण सभी स्त्रियां इसे नहीं गा पानी। कुछ स्त्रियां गाती भी हैं तो पूरा भीत नहीं गाती। यह गीत अत्यन्त लोकप्रिय है। इसके गाने की विधि बहुत ही प्रवाह पूर्ण, सरल, मधुर और प्रभावपूर्ण है। इसके अन्तर्गत विषय को नाटकीय मनोहरता के साथ अभिव्यक्त किया गया है। वर्णन तथा मवाद चुमते हुए एवं यिनोदपूर्ण है। हास्य की सुन्दर परिस्थितियों का विव्याम हुआ है।

- सरिया खेलने पवन रामा, रामी के पवन रामा ।  
 कजा सागी सखिये मोरे लाल ?  
 सरिया तो घरह उठाय तो भटुले विरिद्ध तने ।  
 तमोनी की हाटिया मोरे लाल ।  
 तुम्हे रानी बोवती मोरे लाल ॥१॥  
 एक पात्रं घरेनि डेहरिया ती दूमर पलंग पर  
 लई घना कंठ लगाय ।  
 फही घना वेदना मोरे लाल ॥२॥  
 लाज शरम केरी बात सकुच केरी बात  
 मरद थागे क्या कहै मोरे लाल ॥३॥  
 "मोरा तोरा अन्तर एक कपट जिया नाहि-भेद जिया नाही  
 फही दिल खोलि कै मोरे लाल" )  
 कही समुमाड कै मोरे लाल ॥४॥  
 "आवा कूल मोरे कसकै दहिन मोर साले ।  
 भारै पजरवा कै गीर, चतुर दाई चाहिए मोरे लाल" ।  
 मुघर दाई चाहिए मोरे लाल ॥५॥  
 "दाई के देम नहि जान्यो कोस नहि जान्हो  
 मुघर दाई कहा बसै मोरे लाल ?  
 चतुर दाई कहा बसै मोरे लाल" ॥६॥  
 "पूछो न माया बहिनिया, सगी पितिनिया ।  
 कुआं पनहिरियां सहर के लोग से मोरे लाल ।  
 नगर के लोग से मोरे लाल" ॥७॥  
 "पूछेनि माया बहिनिया, सगी पितिनिया ।  
 कुआं पनहिरियां सहर के लोग से मोरे लाल  
 नगर के लोग से मोरे लाल" ॥८॥  
 ऊंचा मा नगर अजोध्या हरे बस छाषा ।  
 अगर चन्दन का है सख चम्पे केरी डार ।

गुलाब मोहावन मोरे लाल ॥६॥  
 भांगले के घोडवा रामचन्द्र पहिले लहन माल  
 पहिले भरत जी उल्ल बघेटवा मधुघर रामा  
 दाई माई लेन चले मोरे गान ।  
 मुघर दाई लेन चले मोरे लाल ॥७॥  
 टटवा मोरा बिबिआय, कुकुर दुः भूक  
 कौन छै दुआगे जाद ।  
 सो सोवत जगाइए मोरे लाल ?  
 सो एता रातो आइए मोरे लाल ? ॥११॥  
 केरि के हो तुम नाति बेहि के बेटा ।  
 कौनी बहुरिया के माह,  
 सो सोवत जगाइए मोरे लाल ॥१॥  
 बाबा के हम नाति, 'बचन' केरे बेटा ।  
 हम घर रनिया गरम मन दरद बहुत हवै मोरे लाल ।  
 तो चलहु बुलवती मोरे लाल ॥१३॥  
 दाई तो बँठी पसग चढि अंजन मंजन बोम्हे ।  
 सोरहो मंगार कीन्हे, नैन बजरु दीन्हे  
 माग सिन्दूर भरे मुखहु तम्बोनु खाए ।  
 बोलन ग्यब भरी मोरे लाल ।  
 बतक नही देति है मोरे लाल ॥१४॥  
 तेनी घना हंयवा के सांकरि मुंह के फोहरि ।  
 देखि नहि जानति मोरे लाल ।  
 अदक नहि जानति मोरे लाल ॥१५॥  
 मेरी घन हयवा के गहवरि मुख मिठ बोलती ।  
 देखि भल जानति मोरे लाल ॥ ६॥  
 म सु ननद के बहुरिया ।  
 अदक भल मानती मोरे लाल ।  
 हुकुम मन मानती मोरे लाल ॥१७॥  
 कि तोरी माया पिरवानी बहिन दुख पाइए मोरे लाल ॥१८॥  
 माया के अदक न जान्यो बहिनी रजन घर  
 पान फूल ऐगी रनिया तो दरद बहुत हवै मोरे लाल ।  
 तो चलहु बुलावती मोरे लाल ॥ ६॥  
 आबो पलग पर बइठो करी सोले बचन ।  
 कहा मोहे देओगे मोरे लाल ॥२०॥  
 जो होइहै नन्दलाल मैं अगल गइहो ।  
 मे पाट पुहइहो मे घर पहुँचाइहो मोरे लाल ॥२१॥  
 जो मोरे लखमिण घेरिया कुसुम रग धुनरी मोरे लाल ॥२२॥  
 जेठ बैसाख केरा घाम ऊपर ते चर्न बूक ।  
 लूके मा दाई न चलै मोरे लाल ॥२३॥

"तुम मेरा घोड़ा लेहू बछेदा लेहू ।  
 छईमे बनि हम् चलै तोरे माथ ॥२४॥  
 "सावन भादों बैरी बीच अंगिया राति ।  
 कीचन दाई न चलै मोरे लाल ॥२५॥  
 'मोमन घरमो पैगळ मसाल जलाळ' ।  
 उदरे दाई लै चलो मोरे लाल ॥२६॥  
 माह पुम केडा जाह जाहन दाई ना चलै मोरे लाल ॥२७॥  
 तुम मेग माना लेहू दुमाला लेहू ।  
 उधारे दाई हम् चलै तोरे माथ ।  
 लंगोटा मारे हम् चलै तोरे माथ ॥२८॥  
 दाई शोले अपवार दमै जन आगै दसै जन पाछै ।  
 माभे की पत्थिया म दाई पवर हुनव आवे मोरे लाल ।  
 हुकुम करत आवे मोरे लाल ॥२९॥  
 दाई तो आई दुआरे पंवरि दुआरे ।  
 मगुन रम भले भये मोरे लाल ॥३०॥  
 घोड़ी तो व्यानी घोहमार, भेगि कुस टाभर ।  
 दही की दहेनी लाई ग्वानिनि ।  
 घीमर लायो माछिरी मोरे लाल ॥३१॥  
 थावो पलग पर लेटी भलो रम पेडुरी मोरे लाल ॥३२॥  
 लावो न बहवा तेलु भलो तेग पेट ।  
 ह्लाई भ्लाई भलो रम पेडुरी मोरे लाल ॥३३॥  
 मोरे भयो पौ फाटन, मालन उर धरयो मोरे लाल ।  
 लालन जन्म लियो मोरे लाल ।  
 भहुलवा जन्म लियो मोरे लाल ॥३४॥  
 पूतू दीन्ह करतार, विधाना नाथ ।  
 मागु बैरि भाग समुर बैरि भाग, हमरिठ भागि ।  
 लगदिया दाई क्या कियो मोरे लाल ।  
 हहुकनिया दाई क्या कियो मोरे लाल ॥३५॥  
 खाइनि गुरु ओर सोठि रखाइ नि दात नई मतवाल ।  
 ललन लइक सोय रही मोरे लाल ॥३६॥  
 दाई कोन्हि अकवाह उटी मिर पीर ।  
 लंगदिया दाई परदे से बाहर हो ॥३७॥  
 दाई के बडे-बडे दांत ऊपरा ऐसे होठ ।  
 होरिलवा देखि डरै मोरे लाल ॥३८॥  
 सेरु भरि जो का आंटा टका एकु रोक ।  
 तो गुरु केरी डेली छिनरिया का करी विदा मोरे लाल ॥३९॥  
 आवंगो मेरी सामु करै तोरे बामु ।  
 बामु लइक जाओ घर मोरे लाल ॥४०॥  
 आवेगा मेरा जेठ रथ तेरा पेटु ।

पेटु लडकें जाओ घरें मोरे लाल ॥४१॥  
 आवंगा मेरा देवर चलार्वे तेरे तीर ।  
 घाय लडकें जाओ घरें मोरे लाल ॥४२॥  
 आवंगा मेरा राजा धरेगा तेरी बाह ।  
 सबति होइके रहो घरें मोरे लाल ॥४३॥  
 फाटक है मति जायो ।  
 फाटक के रखवाल कंद करे मोरे लाल ॥४४॥  
 बिडकी हैव मति जायो ।  
 घोड़ा मेरा लात मारें मोरे लाल ॥४५॥  
 दुआरे हूँ मति जायो ।  
 कुकुरी मोरी टांग घरें मोरे लाल ॥४६॥  
 आगन है बड़ी कीच ।  
 लगडिया दाई रपटि पई मोरे लाल ॥४७॥  
 ऐमे बोल मति बोलो ।  
 सुहागिनि नारि, सपूती नारि ।  
 तो फिरि मोसे काम पई मोरे लाल ॥४८॥  
 सबिया मा ईठे हूँ राजा तो उनका बोलावो ।  
 अलबेलो जच्चा के नार्मति करे मोरे लाल ॥४९॥  
 सुहागिनि बच्चा के नार्मति करे मोरे लाल ।  
 दीन्हैहि नपुली थी लडकनु काने केरे बारी पत्ते ।  
 दसहूँ मुदरिया अनवट बिछुआ ।  
 गरे गजमोतिन हाथ तो चौका जड़ाये की मोरे लाल ॥५०॥  
 दोन्हैहि रपिया पाँच जवनि केरी मोर ।  
 हुरद केरी गांठ मद के गगरिया तिर पे ।  
 पिमाता बोहि के हाथ, पिवत भुकत घर जाहु ।  
 दोहाई नन्दलाल की मोरे लाल ॥५१॥  
 दाई देति असीस बढी जगदीस ।  
 लला का दावा, लला का बचा ।  
 लला का बच्चा, लला का भैया ।  
 लला का जीजा, फूफा लला का नाना मामा ।  
 तो सुब परिवार से मोरे लाल ।  
 सुहागिनि और जलमियो मोरे लाल ।  
 तो नित उठि आइए मोरे लाल ॥५२॥

(अ०. लो० प० पृ० १९-२१)

इस गीत की सीमा में अनेक घटनाओं की अन्तर्निहित है । पुत्र-जन्म के पूर्व जच्चा की पीडा, पति का सवेदना, दाई को लिवाने जाना, दाई का नखरे करना और कठिन चेष्टा के उपरान्त पालकी में चढ़ कर आना, नेग न मिलने पर भगडना, जच्चा का दाई को धमकियाँ देना और तंग करना था, अन्त में दाई का पुरस्कार लेकर सबको अशीष देते हुए जाना—इन परिस्थितियों का बड़ा आकर्षक और स्वाभाविक वर्णन हुआ है ।



आवश्यकता पड़ने पर दाई का दीप न चबना और चबने में पूर्व मति-मति के नखरे करना जिनका अर्थ है चबना ही चबना के द्वारा कार्य पूर्ण हो जाना के उपरान्त दाई का निर्धारित पुरस्कार देने में ध्यान-बर्न करना भाग्य है—दोनों स्थितियों का अत्यन्त स्वाभाविक निरूपण इस गीत में हुआ है। स्वयं प्रति के निर्भय सर्वस्व-त्याग का वादा एक सामान्य क्रिया है जिसका उल्लेख इस गीत में अत्यन्तक दृढ़ से किया गया है।

अपनी वेदना व्याकुल रानी के लिये दाई को माथ ले जाने के समय राजा को उसकी अनेक प्रकार से खुशामद करनी पड़ती है। उसके लिये आभूषण बनवाने अपना घोड़ा देकर उसका साथ मईय बनकर चलने की मन मरमो के तेल में जला हुई ममाम के प्रकाश में उसे ले जाने और अपने दुसाने को उसे देकर स्वयं नग्न होकर चलने का निश्चय करना होता है। और तब वही मानिनी दाई महारानी की मति चलने को तय्यार होती है—

दाई होले अमवार, दम जन आगे दसं जन पाछं ।

माथे की पलकिया में दाई तो चब चब दुछन प्राई मोरे लाल ।

हुकुम करत आवे मोरे लाल ॥

पुत्र-जन्म होने के उपरान्त पुरस्कार प्राप्ति के समय दाई को अपने माथ और नखर का पूरा-पूरा बदला मिल जाता है। जबकि रानी स्पष्ट स्वर्गों में दाई को घर में बाहर निकाल देने का आदेश देती है। साथ ही उनका हर प्रकार से अपमान भी करती है। अत्यन्त तग होकर अन्त में दाई विनम्र निवेदन द्वारा रानी को मान्य कर लेती है और मनी-मति पुरस्कृत होकर जाती है।

गुप्त शक्तियों की अभिव्यक्त करने वाली लोक-मायनाओं का ज्ञान इस गीत में प्राप्त होता है—

सगुन रम भले नए मोरे लाल ।

घोड़ी लो ब्यानी घोडवार भेन कुन डामर ।

दही की दहेड़ी लाई स्वानिनि घोर लायो माछिगी मोरे लाल ।

सम्पूर्ण गीत में हास्य-विनोद का मनोरञ्जक वातावरण उपस्थित हुआ है। कहीं-कहीं हास्य की परिणति अदनीलना में हो गई है। लोक-जीवन में मनोरञ्जन के लिये अदनीलना का प्रचार अभी तक प्राप्त होता है।

'रोचना' के गीतों की लय सोहर-गीतों के समान ही होनी है। पुत्र-जन्म के अचमर पर सम्पन्न होने वाली विविध विधियों में से रोचना भी एक महत्वपूर्ण विधि है। पुत्र उत्पन्न होने के पश्चान् परिवार का नाई रोचना लेकर सम्बन्धियों के यहाँ गुन-सवाद देने जाता है। पिता के घर में पुत्र-जन्म होने पर एवं प्रथम राचना उसके नाना और मामा के यहाँ भेजा जाता है और उसके माता के घर में जन्म लेने पर वही रोचना सर्व प्रथम उसके बाबा के घर भेजा जाता है।

प्राचीन काल में जब डारु-दार के माथों का अभाव था, आवागमन के साधन भी स्वल्प थे, तब नाई का रोचना लेकर जाता अनिवार्य आवश्यकता थी। कालान्तर में वही आवश्यकता एक प्रथा रूप में स्थ हो गई।

लोकगीतों में पुन-जन्म का संवाद सम्बन्धियों तक भेजने का वर्णन प्राप्त होता है। भोजपुरी गीतों में भी रोचना भेजने का उल्लेख मिलता है, परन्तु वहाँ रोचना के गीतों को सोहर के अन्तर्गत ही रखता गया है। अबधी लोकगीतों में भी सोहर और रोचना के गीतों में कोई वैभिन्य नहीं है। विषय एवं स्वरूपगत एकरता के कारण उन्हें पृथक् न करना ही उचित है। फिर भी कहीं-कहीं इन गीतों को सोहर से पृथक् रखने की चेष्टा सप्रहकर्ताओं ने की है।

भोजपुरी गीतों में रोचना सम्बन्धी प्रसंगों का सुन्दर निरूपण प्राप्त होता है। बनवासिनी सीता के द्वारा, लक्ष्मण का जन्म होने के पश्चात् अयोध्या में रोचना भेजने का प्रसंग अत्यन्त कारुणिक है। परितः का गीत पुन-जन्म की सूचना रखने पहुँचाना चाहती है पर केवल पति को नहीं। नारी का कितना ऊँचा और कितना मार्मिक स्वाभिमान है। यह सीता की असीम विवशता, आन्तरिक वेदना और व्याकुलता का हृदयग्राही प्रवाह इन पंक्तियों में व्यक्त है—

नउआ ! हमरा रोचना लेइ जाउ अयोध्या पहुँचावउ हो ।  
 पहिले दिहो राजा दशरथ दूसरे कोसिला रानी हो ।  
 तीसरे रोचन देवरा लछुमन प पिया न जनाहइउ हो ॥  
 पहिले रोचन देलनि दशरथ दुमरे कोसिला रानी हो ।  
 तिसरे देलनि देवरा लछुमन प राम ना जनवलनि हो ॥  
 दशरथ देलनि आपन घोइवा, त कोसिला रानी अमरत हो ।  
 लछुमन देलनि पांवाँ जोइवा बिहसि नउआ घर चमे हो ॥

(मो० लो० में कहण रस पृ० २६)

नाई द्वारा रोचना से जाना और भली भाँति पुरस्कृत होकर लौटना इस प्रथा की विशेषता है। उपर्युक्त गीत में इसकी पूर्ण रूप से अभिव्यक्ति है—

अबधी गीतों में भी रोचना की प्रथा का वर्णन हुआ है—

हंकरों में नउ के नउआ तो हंकरि ओलाचों रे ।  
 नउआ हमरे नैहर लगे जाओ रोचन दई आवो रे ॥१॥  
 न जानो देसु न कोसु कहां तुम्हरा नैहर रे ।  
 रानी न जानो भीखम दुआर कहां नउआ उतरहि रे ॥२॥  
 सुरजन भूष दरबजवा तो सोने बाजूबन्द है रे ।  
 नउआ हयिया भुकहि दरवाजा तो भीखम भइया बँठे है रे ॥३॥  
 ए ही भीखम बिता बँठे है अचइया सो नउए जोहारा रे ।  
 कहना के तुम नउआ अरे किन्ह रे पठावा है रे ।  
 अरे कितके में है मन्दलाल रोचनु लइ आवो है रे ॥४॥  
 एतना मुनि के नउआ बिहसि उठि बोलै ।  
 राजा बँटी के भये मन्दलाल रोचनु लई आवुन रे ॥  
 तुम नउआ बइठो तवत चढ़ि और पलंग चढ़ि ।  
 नउआ दुधवा के पाँय पछारो सुखु जो मुनायो रे ॥

पिया करी पुरिया पदाइनि दूगु केगी जायरी<sup>१</sup> रे ।  
 ए हो विधि न रगदि जेवनारि नो नउण जेर'वहि रे ॥३॥  
 नउआ का टाहए<sup>२</sup> दावे नउनिमा ना बे'र रे ।  
 ए हा पाव अनफो तो हगि के विदा मे हू रे ॥४॥  
 पनि दकुमिनि तोरा नैहर पन भीगम ऐसे बापु मो पउन मुटावे रे ॥६॥

(अ० सो० प० पृ० ६६)

इस गीत में पुत्र-जन्म का समाचार माना के घर भेजा जाता वगिन है । नैहर के बंभव का वर्णन जिन प्रकार का हुआ है उसी प्रकार का स-कार नाई की प्राप्ति होना है । नातो के जन्म का संदेश पा कर माना की प्रसन्नता का पारावार नहीं है । वे नाई के पावो को दूध में पगारते हैं, घी की पुरिया और दूध की गीर आदि उत्तम प्रकार के भोजन की व्यवस्था करते हैं, नाई और उसकी सभी दोनों के लिये आभूषण बनवाते हैं और गाव में पाच अनाई देकर उमे विदा करा है ।

सम्पूर्ण गीत में असोमिन हर्ष का उन्मुक्त प्रवाह है । 'दुपरा न पाव पगारी' में हर्ष की पराकाष्ठा लक्षित होती है ।

पलंग के गीत भी सोहर गीत के समान ही होते हैं । पुत्र-जन्म के उत्सव उनके सोने के लिये पलंग की आशय ला होती है । इन गीतों में बहू के मारने से पलंग भंगाने की चर्चा रहती है । मांग-बहू के पारम्परिक सपन की भवन रहती है जिनसे मांग द्वारा बहू को आदेश दिया जाय है कि बहू अपने माया से पलंग भंगाए । प्रत्येक मास अपने पुत्र को समुगाव से प्रत्येक वस्तु मांग लेने का अधिकार रखती है, उसे इस कार्य में किसी प्रकार का सहाय नहीं होता । इन गीतों में मांग की इस मनोवृत्ति का सफ़्त प्रदर्शन हुआ है ।

भोजपुरी प्रदेश में पलंग के गीतों का प्रचलन नहीं है, अतः इस क्षेत्र में पलंग सम्बन्धी गीत अप्राप्त है । अवधी क्षेत्र में पुत्र-जन्म के अवसर पर पलंग के गीत बड़ी सरलता के साथ गाए जाते हैं । मांग-बहू के सपने का वर्णन अत्यन्त मनोरंजक होता है—

पलंग तो आवा बिबाई, पलंगु बडा सुन्दर रे ।  
 मोरी मानु ! करी पलंगु केरा मोनु, लमन ताई पट्टुऊ<sup>३</sup> रे ॥१॥  
 अम गरवीली बहूआया, गरम जनि दावहू ।  
 बहूआ मइके ते पमंगु मगावहू, ललन लह पट्टुऊ रे ॥२॥  
 हकरी मे नउ के नउआ हकार बोलावी रे ।  
 नउआ हमरे नैहर लगे जाली पत्रगु लद आवी ॥३॥  
 एकु वन बापे दूमर बन तिसरे नैहर बन रे ।  
 ए हो तखन बँठे राखा दमरथ नउआ अज ररे रे ॥४॥

1. सीर ।
2. लामूपग ।
3. साटना ।

राजा न हो मोरे राजा तुमहि मोरे राजा हो ।  
 राजा बेटी के भये हैं नन्दनाल पलंगु उन मांगा रे ॥५॥  
 बड़ो न नउआ तसत चढि, और पलंगु चढि रे ।  
 नउआ सरजू ते जल भरि लावो तो चरन पखारी मुखु जो सुनावो रे ॥६॥  
 आसम यनन कटाइन, पलंगु गढाइन रे ।  
 ए हो नखवन ई गुर<sup>१</sup> धरावे तो पटियन अरमी<sup>२</sup> रे ॥७॥  
 रैराम बाध<sup>३</sup> बिनाइन ओरदावन<sup>४</sup> मखतून की रे ।  
 नउआ लैके पलंगु तुम जावहु धिटिया मोरी पहुड़े रे ॥८॥  
 तो नउआ पलंग लई आवा, बरोटे<sup>५</sup> घरि दीन्हांते रे ।  
 मोरी सखिया सामु जो का लावो कृलाई पलंगु मोरा घामई रे ॥९॥  
 बहुअरि ओ मोरी बहुअरि तुमहि मोरी बहुअरि रे ।  
 मोरी बहुअरि कमरा मा पलग विछावहु, लखन लइ पहुडउ रे ॥१०॥  
 (अ० लो० प० पृष्ठ ७१)

पुत्रवती बहू पलग खरीदना चाहती है परन्तु सास ध्यंग्यात्मक शब्दों से उसे कष्ट पहुँचाती हुई पलंग खरीदना अस्वीकार कर देती है। स्वाभिमानीनी बहू पलग के लिये अपने पिता के पास सूचना भेज देती है। नाती के जन्म से प्रसन्न होकर बहू का पिता सहर्ष चन्दन की लकड़ी का बना पलंग, जिसके पाए सिन्दूर से रंगे हैं, पाटियों में अलसी का तेल लगा है, रैराम की डोरी से जो बिना गया है और मखतून की जिसमें अदवान लगी है, भेज देता है। पलंग देखकर सास प्रसन्न हो जाती है और बहू को अपने पुत्र के साथ सोने का आदेश देती है।

भुनभुना के गीत भी ओहर के समान ही होते हैं। पुत्र-जन्म के अवसर पर ये गाए जाते हैं। इन गीतों में 'भुनभुना' (एक प्रकार का खिलौना, जिससे बच्चे खेलते हैं) का ही उल्लेख रहता है।

भोजपुरी गीतों में 'खेलवना' के गीत गाए जाते हैं। 'भुनभुना' और 'खेलवना' का अभिप्राय समान होजा है परन्तु विषय की दृष्टि से दोनों में अन्तर है। 'खेलवना' के गीतों का विषय सोहर के विषय के समान होता है।<sup>६</sup> गर्भावस्था, प्रसव पीडा, पुत्र-जन्म, नेगाचार आदि का वर्णन उनमें भी रहता है।

अवधी में भुनभुना के अनेक गीत प्राप्त होते हैं—

सोने का भुनभुना वाजना, रूपे का भुनभुना वाजना ॥१॥  
 लाल काहे का मेरा भुनभुना काहे के करड डारे रे ।  
 सोने का मेरा भुनभुना रे, मोतीचूर के करड डारे रे ॥२॥

1. सिन्दूर ।
2. अलसी का तेल ।
3. डोरी ।
4. अदवान ।
5. दहलीज ।
6. कृष्णदेव उपाध्याय—भोजपुरी लोकगीत ।

गदा गदावा भुनभुना रे, हाँरे भगी हि यत्रार रे ।  
 कं लग बालेग भुनभुना रे, कं लग बाबा देव रे ॥३॥  
 गी लग बा मेरा भुनभुना रे, दग लाग बाबा देव रे ।  
 ज्यों-ज्यों भुनभुना यात्रन सागे, आजी यलदया सेव रे ॥४॥

(अ० सो० प० पृ० ७३)

दग गीत में 'भुनभुना' को मोने और चाँदी का बत्ताकर उगका विशेष महत्व प्रतिपादित किया गया है। मोने के टुकड़े काट रूप में उमरे अन्दर डाले गए हैं। दग प्रकार के भुनभुने का निर्माण करने बाजार में रक्का गया था जहाँ में नवीतम सिधु के बाबा दग लाग रण देवर गरीद साए हैं। सिधु जब भुनभुना बत्ताकर गेलता है तो उगका आजी बसवा सेती है।

बाबा के हवान पर पिना, पावा, ताऊ, पूया, जीजा आदि का उल्लेख करके तथा आजी के हवान पर जमना, माता, चाची, ताई, बुआ, बहन आदि को रग कर इस गीत को गाया जाता है।

पालना सम्बन्धी गीतों का भी अल्पित प्रथमत अवगी क्षेत्र में प्राप्त होता है।

गिरी रामचन्द्र भूने अत्रय पालना ॥१॥  
 उनरे बाबा मैं आये अत्रय पालना ।  
 आजी रानी भुलावे भूने पालना ॥२॥

यह गीत भी पिता, चाचा, ताऊ, पूया, जीजा आदि का नाम लेकर गाया जाता है।

पालना सम्बन्धी एक अन्य गीत है—

मीका लागे घर तेरा जगोदा ॥  
 रेगम पाडि का बना है पागना, भूलि रहा गुन तेरा जगोदा ।  
 हाथ बगन पायेन पंजनिया गेलि रहा मून तेरा जगोदा ॥२॥  
 बलिदाऊ की बाह पररि कं, पाल धरै गुन तेरा जगोदा ।  
 देदकं बमीग पमी सब मगिया, जुगजुग बिबे गुन तेरा जगोदा ॥३॥

(अ० सो० गी० पृ० ७५)

दग गीत में पालना भूने हुए कृष्ण के बालस्वरूप का स्मरण किया गया है।

पालना के गीतों को भी विपयगत एता के कारण मोहर के अन्तर्गत रक्का जा सकता है। वैसे ये गीत मोहरों के गाए जाने के पश्चात् गाए जाते हैं।

कटुना के गीत भी अवधी क्षेत्र में विशेष रूप से प्रसिद्ध हैं। भोजपुरी क्षेत्र में इनका अभाव है। कटुना बच्चों के गले में पहनाने वाला एक प्रकार का हार

होता है जिसमें सगे के मोटे-मोटे दाने पिरोये होते हैं। स्त्रियाँ इसी में इच्छानुसार कुछ अन्य वस्तुएँ चाकू, पंसा, बघनखा आदि पिरी देती हैं।

कठुला सम्बन्धी एक लोकप्रिय अवधी गीत इस प्रकार है—

बाह रे लालु तुम्हें कठुला के साथ ॥१॥

कठुला का सोना सुरेख मंगवै,  
गढावो वोहि के बाबा, पहिरावै वोहि की बाजी ॥२॥

लालु का बाबा आवैगा, हाथी चढ़ि के आवैगा,  
मोहरै खूब लुटावैगा, बाजै वोहि के घु घरूँ,  
खेलावै वोहि के बाजी ॥३॥

कठुला तो सोहे वोहि के मइया के दरवाज,  
कठुला तो सोहे वोहि के बाबू के दरवाज,  
लालु का भइया आवैगा लालु का बाबू आवैगा  
मोटर चढ़ि के आवैगा, बग्घी चढ़ि के आवैगा  
रुपिया खूब लुटावैगा, बाजै वोहि के घु घरूँ  
खिलावै वोहि की भउजी,  
खिलावै वोहि की माया ॥४॥

(अ० लो० प० पृ० ७६-८०)।

इस गीत में विभिन्न सम्बन्धियों के नामोल्लेख द्वारा कठुला लाने की बात कही गई है। जीजा, फूका, नाना, मामा आदि का नाम जोड़ कर गीत को दीर्घ आकार दे दिया जाता है।

जन्म के पश्चात् कुछ अन्य महत्वपूर्ण विधियों को सम्पन्न किया जाता है, जिनमें छठी, बरही, अन्नप्राशन और छेदन मुख्य हैं।

छठी पुत्र जन्म के उपरान्त एक महत्वपूर्ण उत्सव होता है। साधारणतः जन्म के छठे दिन छठी का आयोजन रक्खा जाता है। परन्तु कहीं-कहीं पाँचवें दिन ही छठी मनाई जाती है। छठे दिन शुभ मुहूर्त न होने के कारण भी एक दिन का हेर-फेर हो जाता है।

छठी की प्रथा भोजपुरी एवं अवधी दोनों क्षेत्रों में समान रूप से प्रचलित है। भोजपुरी प्रदेश की स्त्रियाँ इस अवसर पर मिलजुल कर गीत गाने की उदकट कामना रखती हैं—

बाबहु सखिया सहेलरि, हिलिह मिलि गावहु रे।

आजु हमरा दुलछा के छठिया नु रे ॥

मबिया अइठलि सामु बढदतिन रे।

से निरावहि सुमर ललना के मुखवा नु रे ॥

(मंगहीत)

अवधी के क्षेत्र में भी छठी का समारोह गीतों की सुमधुर भंजार के मध्य सम्पन्न होता है—

मीरा अबमर बीता जाय, हरदी चाहिये।

कहाना हरदी ऊपजी है, कवन रामा लादन जांय।

(अमृत स्थान) हरदी उपत्री है, बचन रामा नादन त्रिय ।

को यह हरदी बाटिये, अब को घरे छठिया रेग ।

नाउन हरदी बाटिये, ननदी घरे छठिया रेग ॥ (अ० लो० पृ० ६६) ।

छठी के अक्षर पर ननद की उपस्थिति अनिवार्य होती है। छठी का नेग पाने का अधिकार उसे ही होता है।

अनेक परिवारों में छठी के स्थान पर बगही मनाने की रीति होती है। जन्म के बारहवें दिन बरही मनाई जाती है।

भोजपुरी क्षेत्र में बरही के अवसर पर निम्नांकित गीत गाया जाता है—

हम ना पूजइको बरहिया, भइया नाही अइने हो ।

अगना बहारदत तू बेरिया त मुन न बचन मोरा हे,

बेरिया दोस आव हमरा वीरन भइया कहुँ चनी आवेले हो ।

दूर ही घोडा हिहिआइल, पोसरिया घहराइन हे,

गनी-गली इतर गमनि गइल भइया मोर अइने हो । (संशुद्धीत) ।

इस गीत में कोई पुत्रवती माता अपने पुत्र की बरही के अवसर पर भाई की प्रतीक्षा कर रही है। भाई की अनुपस्थिति में सम्पूर्ण उत्सव फाटा लग रहा है। मन में अतीव व्यथना लिय वह भाई की प्रतीक्षा में रत है। महमा दूर पर घोड़े के हिनहिनाह, मरोवर के घटराने और गाव की गली-गली में दानन्द की मुगन्य बितर जाने का धामाम मितता है। प्रथमता में विमोह वह स्त्री समझ जाती है कि उसका भाई आ गया है।

जब शिशु कुछ बड़ा हो जाता है तब उसका 'अन्न प्राशन' किया जाता है। अबधी क्षेत्र में इस 'पसनी' कहते हैं। अन्नप्राशन या पसनी में शिशु को प्रथम बार अन्न खिलाया जाता है। अन्नप्राशन का उन्व भी परिवारों में दही धूम धाम से सम्पन्न होता है।

एक अबधी गीत में पसनी के अवसर पर बालक को खीर खिलाने का वर्णन है—

को मोरे चाउर बेमाहै ओ गौए दुहावे ।

को मोरे खिरिया बनावै लालन के पनिया ॥

बाबा मोरे गौए दुहावै, ओ चाउर बेमा है ।

आजी उनके खिरिया बनावै तो जाधा बँठावै ।

लालन का खिरावै लालन के पनिया ॥ (अ० लो० पृ० १०३-४) ।

इस गीत में बाबा एवं आजी के स्थान पर अन्य सम्बन्धियों के नाम जोड़ कर गाया जाता है।

बालक का मुण्डन भी एक महत्वपूर्ण संस्कार है जो भोजपुरी और अबधी क्षेत्रों में धूमधाम के साथ सम्पन्न किया जाता है। मुण्डन-संस्कार जन्म के पश्चात् पहले तीसरे अथवा पाचवें वर्ष में किया जाता है। प्रायः मुण्डन के लिये कोई तीर्थ-स्थान, देवालय या गंगा-तट ही उपयुक्त समझा जाता है, जहाँ स्त्रियाँ समूह बद्ध

होकर बालक को लेकर जाती हैं और किमी नाई से विधिवृत्तक बालक का मुण्डन कराती हैं। इस अवसर पर अनेक प्रकार के मुण्डन-गीत, मोहर तथा मरिया आदि गाये जाते हैं।

मोजपुरी क्षेत्र में प्रचलित एक मुण्डन-गीत इस प्रकार है—

ममबा बड़ठस राजा दशरथ, कोसिला अरज करे हो ।  
 राजा राम के कर जग मूढन ए हो मुन्व देखवि हो ॥  
 अरहिल बन केरे खरहिल कठइयो बन्दावन केरे वास हो ।  
 से हो पहिले माडो छवइओ गजमोती चउक पुरइयो हो ॥ (संगृहीत) ।

यहां कौशल्या के रूप में एक पुत्रवती माता के हृदय का सहज प्रमानन्द प्रकट हो रहा है, जो अपने पुत्र के मुण्डन के लिये आतुर है।

अवधो प्रदेश में उपलब्ध एक लोक-गीत में, मुण्डन के लिये उपस्थित बालक के केशों का वर्णन हो रहा है—

भलरिया भोरी पाहुनि भलरिया भोरी लाडली ।  
 तुम्हरी सो भलरी कवन रामा असिके जोगयो केम ॥  
 काहे ते पोमे कवन रामा काहे तो पोसे ई केस ।  
 धिय गुध पोसे कवन रामा तेलु फुलेलु पोसे केस ॥  
 मंठवा कुम्हूवा न खायो मैं असिके जोगयो ।  
 कोलिया छडिया न भाकयो असि के जोगयो ॥  
 रतुली पलंगिया न सोयों मैं असि के जोगयो ।  
 नउआ ती चलिमा बनारस, आभन चने है कुकठेनु ।  
 को मोरे परछै केस ?  
 लौटी न लौटी नउआ सोने टफा देहो तोहि ।  
 घोड़वा पै नाशे कवन रामा वहिनि चालन तुम जाहु, उइ मोरे परछै केस ॥  
 (अ० लो० प० पृ० १०६-११०)

इस गीत में भावर (बालक के केश) को अतिथि के समान प्रिय माना गया है। माता ने अपने पुत्र के केशों को बड़े यत्न से पोसा है और बड़े चाव से रखा है। उनकी सुरक्षा के लिये किये गये उपपन्नों का वर्णन इस गीत में बड़ी सुन्दरता से हुआ है। अन्त में नाई तथा बालक की बुआ बुलाकर मुण्डन-कार्य सम्पन्न कराया जाता है।

गाँवों में बालकों के कर्ण-छेदन का प्रथा भी पाई जाती है। प्राचीनकाल में इस प्रथा का जितना महत्व था अब उतना नहीं है। पहले समस्त परिवारों में बालकों का कर्ण छेदन अनिवार्य माना जाता था, परन्तु अब यह कार्य इच्छानुसार होने लगा है। इस अवसर पर छेदन सम्बन्धी गीत गाये जाते हैं। कर्ण-छेदन के गीत अधिक संख्या में नहीं प्राप्त होते हैं।

एक अवधो गीत में छेदन का उदाहृत् पूर्ण समारोह बखित हुआ है—



को मोरे छेदनु करावैं तो जाधा बंटारे ।  
 को मोरे लचें दाम लालन केरा छेदनु ॥  
 बाबा उनके जाधा बंटारे छेदनु करावैं ।  
 आजी मोरे लचें दाम तो छेदनु करावैं ॥  
 को मोरे गुजिया गढ़ावैं तो मोतया पुहावैं ।  
 घरें सोधरवा के हाथ छेदावैं गनुयारें ॥  
 आजी उनके जाधा बंटारे छेदनु करावैं ।  
 सोने का टकवा उतारें तो मामा तुम्हार, घरें मोरनवा के हाथ ॥

(अ० लो० प० पृ० ११२-११३)

यहाँ बालक के कर्णछेदन के अथगर पर बाबा, आजी तथा अन्य गम्बन्धियों के ह्याम-उल्लास का वर्णन हुआ है। छेदन के उपरान्त बालक के कान में पहनाई जाने वाली सोने की वाली को 'गुजिया' कहते हैं। इस गुजिया से ही कान छेदे जाते हैं।

जन्म-संस्कार सम्बन्धी गीतों की कोई भीमा नहीं है। जोर-जीवन में व्याप्त अगणित गीतों में जन-मन की संवेदनाएँ प्रकट हुई हैं।

### यज्ञोपवीत-संस्कार

यज्ञोपवीत का अपभ्रष्ट रूप है—जनेऊ जिसे ब्रह्म मूत्र भी कहते हैं। यज्ञोपवीत-संस्कार हमारे यहाँ एक प्रधान संस्कार है। साधारण बोल-चाल में इसे उपनयन संस्कार या जनेऊ कहते हैं। आर्य जाति में यज्ञोपवीत धारण करने की प्रथा अति प्राचीन-काल से चली आ रही है। यज्ञोपवीत का महत्व निम्नांकित श्लोक में प्राप्त होता है—

यज्ञोपवीत परम पवित्र प्रजापतेर्यत्सहज पुरस्तात् ।  
 आयुष्यमप्रय प्रति मुखं शुभ्रं यज्ञोपवीतं कल्पमस्तु ॥<sup>१</sup>

यज्ञोपवीत परम पवित्र है जो प्राचीनकाल में प्रजापति के माथ उत्पन्न हुआ था। यह आयु बल और तेज का प्रदान करने वाला है।

यज्ञोपवीत धारण करने का उद्देश्य आयु-बल और तेज की वृद्धि द्वारा मानव धर्म का पालन करना है। बालक को उचित आयु हो जाने पर उसे गुरु के समक्ष जानार्जन के लिए भेज दिया जाता है। यज्ञोपवीत संस्कार सम्पन्न करके ही बालक शिक्षा प्राप्त करने जाता है। विद्यार्थी द्वारा गुरु का सामीप्य प्राप्त करना ही उपनयन कहलाता है।

मनु तथा याज्ञवल्क्य आदि महर्षियों ने अपनी स्मृतियों में उपनयन संस्कार तथा इसकी सम्पूर्ण विधि की सम्यक् विवेचना की है।

1. श्री रामनरेश त्रिपाठी, ग्रामसाहित्य (पृ० २३० से उद्धृत)

प्राचीनकाल में यज्ञोपवीत होने के उपरान्त बालक गुरु के आश्रम में भेज दिया जाता था। यज्ञोपवीत धारण करने के समय बालक को कुछ प्रतिज्ञाएँ करनी पड़ती थीं, जिनका पालन करना अनिवार्य था। इसीलिए इसे 'व्रत-बंध' भी कहते हैं। मनुष्यों में केवल ब्राह्मण, क्षत्रिय और वैश्यों के लिए जनेऊ का विधान है। दूद्रों के लिये जनेऊ पहनना अवैध है। इसलिए जनेऊ धारण करने के पूर्व प्रत्येक मनुष्य दूद्रवत् है। जनेऊ धारण करने के पश्चात् ही वह 'द्विज' संज्ञा से अभिभूत होता है।

'जन्मना जायते दूद्रः संस्काराद् द्विज उच्यते।' —मनुस्मृति

समाज रूपी शरीर में मुख ब्राह्मण का स्थान, शत्रिय का स्थान वक्ष और वैश्य का स्थान कमर माना गया है। कमर से नीचे का स्थान दूद्र का है। जनेऊ कमर के ऊपर तक ही पहना जाता है अतः वैश्यों तक ही जनेऊ के अधिकार की सीमा है।

यज्ञोपवीत में तीन घागे होते हैं। तीनों घागे प्रतीकात्मक ज्ञान देते हैं।

प्रथम दृष्टिकोण के अनुसार यज्ञोपवीत के तीन घागों का अभिप्राय यह है कि बालक ब्रह्मचर्य, गृहस्थ और वानप्रस्थ तीनों आश्रमों के नियमों का पालन करने के लिए प्रतिज्ञाबद्ध होता है। प्रत्येक व्यक्ति के साथ जन्म से ही तीन ऋणों का भार है— ऋषि ऋण, देव ऋण, पितृ ऋण। इन ऋणों से उद्धरण होने के लिए तीनों आश्रमों का निपम पालन आवश्यक है; यथा—

जायमानो ह वै ब्राह्मणास्त्रिभिर्भ्रूणैर्ऋणवान जायते।

ब्रह्मचर्येण ऋणभ्यो यज्ञेन देवभ्यो प्रजया पितृभ्यः इति ॥

(ब्राह्मण ग्रन्थ)

[ब्राह्मण, क्षत्रिय और वैश्य तीनों तीन ऋणों से ऋणी हो उत्पन्न होते हैं। ब्रह्मचर्य धारण करके ऋषियों के बनाए ग्रन्थों का स्वाध्याय करके ऋषि ऋण से, यज्ञों के द्वारा देवऋण से और सन्तान उत्पन्न करके पितृ ऋण से मुक्ति मिलती है।]

संन्यासी तीनों प्रकार के ऋणों से मुक्त होता है। अतः उसे यज्ञोपवीत धारण करने की आवश्यकता नहीं होती।

द्वितीय दृष्टिकोण के अनुसार यज्ञोपवीत के तीन घागों का अर्थ ब्राह्मण, क्षत्रिय और वैश्य होता है। दूद्रों का वर्जन किया गया है।

यज्ञोपवीत के सम्बन्ध में कुछ निर्धारित नियम हैं, यथा—

(१) यज्ञोपवीत कमर के ऊपर हृदय पर से होता हुआ वाम स्कन्ध पर पहनाया जाता है।

(२) यज्ञोपवीत कमर से (नाभि-स्थल से) नीचे और स्तन से ऊपर नहीं पहनना चाहिए। ब्रह्मचारी एक और गृहस्थ दो यज्ञोपवीत पहने।

स्तनादूर्ध्वमधो जामेनं धार्यं तत्रयन्धन ।

ब्रह्मचारिण एक स्यात् स्नातस्य द्वे बहूनि या ॥<sup>१</sup>

(३) यज्ञोपवीत का सूत हाथ से बता हुआ हाना चाहिए ।

(४) यज्ञोपवीत ६६ अंगुल लम्बा होना चाहिए । इस नियम के अन्तर्गत निहित लक्ष्य का उल्लेख इस प्रकार किया गया है—

तिथिर्वारश्च नक्षत्र तत्र वेदा गुणधयम् ।

काल त्रयञ्च मामाश्च ब्रह्मसूत्रञ्चपण्भव ॥

तिथि १५, वार ७, नक्षत्र २७, तत्र २४, -द ४, गुण ३, काल ३, मास १२ कुल मिलाकर ६६ हुए । इन सबका साथ नियम निर्वाह की प्रतिज्ञा में बद्ध होने के प्रमाण स्वरूप ६६ अंगुल का सूत्र पहना जाता है । कुछ विद्वानों का कथन है कि ६६ अंगुल का यज्ञोपवीत वेद के ६६००० मन्त्रों के अध्ययन का प्रमाण है ।<sup>२</sup>

(५) मल-मूत्र त्याग के समय यज्ञोपवीत को कान पर तीन बार लपेट लिया जाता है । इस क्रिया में दो उद्देश्य निहित होते हैं । पहला, यज्ञोपवीत की मुट्ठी की रक्षा होनी है । दूसरा, यज्ञोपवीत धारण करने के समय की गई ब्रह्मचर्य मन्वन्धी प्रतिज्ञायें निरन्तर स्मृत होती रहती हैं । प्रतिज्ञायें इस प्रकार हैं—

(क) दिवा मा स्वाप्नी ।

दिन में मत सोना ।

(ख) आचार्याधीनो वेदमधीष्व ।

आचार्य के अधीन रह कर वेद का अध्ययन कर ।

(ग) क्रोधानृते व्रज्य ।

क्रोध और झूठ छोड़ दे ।

(घ) मैद्युन व्रज्य ।

मैद्युन को छोड़ दे ।

(ङ) ऊपरि शय्या व्रज्य ।

भूमि से ऊपर—पलंग आदि पर सोना छोड़ दे ।

(च) कौशिलव गन्धाञ्जनाग्नि व्रज्य ।

गाना-वजाना, नृत्य आदि तथा इन आदि का सूँघना और आँखों में अजून लगाना छोड़ दे ।

(छ) मास रुक्षाहार मद्यादिपान च व्रज्य ।

मास, रस्ता-मूला भोजन, मद आदि नशीली चीजों का सेवन मत कर ।

1. श्री रामनरेश त्रिगठी, ग्राम माहिल्य (पहला भाग पृ० २३२)

2. वही ।

- (ज) अन्तर्गाम निवासोपान छन धारण वज्रय ।  
गाव के बीच बसना, जूता और छात्रा धारण करना छोड़ दे ।
- (झ) अकाधतः स्वयमिन्द्रियस्पर्शनं वीर्यंखलन विहाय वीर्यं शरीरे संरक्ष्योर्ध्वं  
रेता सततं भव ।  
लघुशंका के सिवाय कभी उपस्य इन्द्रिय का स्पर्श मत कर । न वीर्यं  
रखलन होने दे । ऊर्ध्वरेता बन ।  
सुगीलो मितभाषी सम्पौ भव ।  
सुशील, थोड़ा बोलने वाला और सभा में बैठने योग्य गुणो वाला  
बन ।<sup>१</sup>
- (६) यज्ञोपवीत में तीन गांठें देनी चाहिए । इन गांठों को ब्रह्म-गांठ या ब्रह्म  
प्रस्थि कहते हैं ।
- (७) शास्त्र के अनुसार ब्राह्मण-बालक का यज्ञोपवीत ८ वर्ष की अवस्था में,  
क्षत्रिय-बालक का यज्ञोपवीत ११ वर्ष की अवस्था में, वैश्य-बालक का  
यज्ञोपवीत १२ वर्ष की अवस्था में होना चाहिए ।
- (८) ब्राह्मण के लिये वसन्त, क्षत्रिय के लिये ग्रीष्म और वैश्य के लिये शरद  
ऋतु में यज्ञोपवीत करना श्रेयस्कर है ।

‘वसन्ते ब्राह्मणामुपनयेत् । ग्रीष्मे राजन्यम् । शरदि वैश्यम् ।’

—शतपथ ब्राह्मण ।

वर्तमान काल में यज्ञोपवीत की प्रथा नाममात्र की रह गई है । केवल परम्परा-पालन के हेतु इस प्रथा का निर्वाह किया जाता है । यज्ञोपवीत के वास्तविक अर्थ का ज्ञान किसी को नहीं होता । सामाजिक भय-बश और क्षणिक नियम-निर्वाह की भावना से कुछ काल के लिये यज्ञोपवीत धारण करना और फिर उसे छोड़ देना आजकल के क्षत्रिय और वैश्य परिवार के वालकों के लिए साधारण बात है । ब्राह्मण-परिवारों में अवश्य स्थायी रूप से यज्ञोपवीत धारण करने की प्रथा पाई जाती है । किन्तु यज्ञोपवीत के वास्तविक उद्देश्य का वहाँ भी लोप हो गया है । अधिकांश परिवारों में विवाह के समय ही यज्ञोपवीत मस्कार सम्पन्न कर दिया जाता है । पर कुछ परिवार ऐसे भी होते हैं जहाँ पृथक् रूप में यह उत्सव मनाया जाता है । यज्ञोपवीत के आयोजन में विवाह के समान ही धूमधाम तथा आनन्द मनाया जाता है । उच्चश्रेणी के सम्पन्न परिवारों में यह उत्सव अधिक उत्साहपूर्ण रहता है । देहाती में यज्ञोपवीत-मस्कार का वास्तविक आनन्द और उत्साह दिताई देता है । वहाँ इस अवसर पर गृह्य समारोह की तयारी होती है । समस्त रिश्तेदारों और सम्बन्धियों को आमन्त्रित किया जाता है ।

फिर भी आजकल इस अवसर पर बाह्याडम्बरो और वैभव प्रदर्शन को ही अधिक महत्व दिया जाता है, यज्ञोपवीत के मूल निदान्तों को नहीं ।

भोजपुरी प्रदेश में यज्ञोपवीत संस्कार के एक दिन पूर्व बालक के अम्पाम के लिए उसे कच्चे मूत्र का एक घागा पहना देने हैं जिगमें बहू शीघादि के ममय यज्ञोपवीत की रक्षा का ध्यान रत रके । इन कच्चे मूत्र के घागे को वहाँ 'गोबर जनेऊ' कहा जाता है । दूसरे दिन बालक का यज्ञोपवीत संस्कार करने के लिये पंडित जी आते हैं । धनी तथा प्रतिष्ठित व्यक्ति इस अवसर पर विद्वान् पुत्र को अथवा काशी के 'वेदूआ' (वैदिक) को बुलाने हैं और संस्कार के अन्त में उसे अपूर्व धन-धान्य देकर अपने को कृतकृत्य मगमने हैं ।

वेदूआ जी आकर सर्वप्रथम बालक का चूडारम संस्कार करते हैं जिगमें बालक के कंग काट दिये जाते हैं । तत्पश्चात् स्त्रियाँ बालक को स्नान करवाती हैं । स्नान के उपरान्त वैदिक जी बालक को यज्ञोपवीत धारण कराते हैं । यज्ञोपवीत धारण करके बालक ब्रह्मचारी मुग्धुन में पढ़ने के लिये धन की भिक्षा करता है जिमें भोग मागना बहते हैं । यह भिक्षा तीन बार मगे-मग्ग-धियों से मागी जाती है । पहली भिक्षा आचार्य को दूसरी गिता को तथा तीसरी माता को दी जाती है । भिक्षा मागने के पश्चात् बालक काशी या काश्मीर (प्राचीन काल में मस्कृत विद्या के प्रधान केन्द्र-स्थल यहीं दो धे रहा ब्रह्मचारी विद्याध्ययन करते थे) विद्याध्ययन के लिये जाता है । पाच छत्र बटम चलने के बाद ही वह घर बालों के द्वारा वापस लौटा लिया जाता है और ब्रह्मचर्याश्रम का गारा कार्य चन्द क्षणों में ही समाप्त हो जाता है । ब्रह्मचारी के काशी में लौटने के उपरान्त उसका समावर्तन संस्कार किया जाता है जिगमें उसका कोपीन पादुका और भृगुचर्म हटकर उसे नूनन वस्त्र पहनाए जाते हैं । वैदिक जी तथा अचार्य जी उसे सदुपदेश देने हैं और यज्ञोपवीत, संस्कार समाप्त कर दिया जाता है । प्राचीन काल में चूडाकर्म, यज्ञोपवीत वेदारभ और समावर्तन ये चार संस्कार भिन्न-भिन्न ममय पर सम्पन्न होने थे । पर अब ये एक दिन में ही समाप्त कर दिये जाते हैं ।<sup>1</sup>

अवधी क्षेत्र में भी यज्ञोपवीत संस्कार को लगभग उपर्युक्त रीति से ही सम्पन्न किया जाता है । परन्तु वहाँ गोमय जनेऊ नहीं होता और न वेदूआ जी को बुलाने की प्रथा है । पंडित में शुभ मुहूर्त निकलवा कर सर्वप्रथम यज्ञ का आयोजन किया जाता है । यज्ञ-अनुष्ठान की पूर्ति के लिये स्नग्ग की स्थापना होती है उसी दिन चाकी काड़ी होती है । चाका काड़ी प्रथा के अन्तर्गत यज्ञोपवीत में लगने वाले अनाजों का छांटना, कूटना पीचना आदि आरभ किया जाता है । उस दिन सर्वप्रथम देवियों के गीत गाए जाते हैं फिर माटाव के गीत गाए जाते हैं । मातृ-पूजन के दिन पियरी के गीत गाए जाते हैं तत्पश्चात् यज्ञोपवीत के दिन जनेऊ के गीत गाये जाते हैं ।

लोकगीतों में यज्ञोपवीत के अवसर पर सम्पन्न होने वाली ममस्त विधियों का वर्णन प्राप्त होता है । क्योंकि प्रत्येक विधि पर स्त्रियों द्वारा मगल-गन गाए जाते जाते हैं । सर्वप्रथम बालक के चूडारम संस्कार के उपरान्त स्त्रियाँ उरटन लगाकर उसे स्नान कराती हैं । उस अवसर पर भी उनके कल-कठो में सुमधुर स्वर की ऋतार के साथ गीतों के धोन प्रस्फुटित हो उठते हैं ।

भोजपुरी क्षेत्र में पांच स्त्रियाँ बालक को स्नान कराती हैं और उस समय आनन्द पूर्वक वे गाती जाती हैं—

पाँच सखी आहो मीलि के,  
हरदी चडाव हमरा लाल के ।  
बारहो बाजन बजाइके,  
हरदी चडाव हमरा लाल के ।

(भो० लो० पृ० १६७)

इसी प्रकार अवधी प्रदेश में भी चूडाकर्म सस्कार के उपरान्त बालक को भीतों के मधुर स्वरों के मध्य उवटन लगाकर स्नान कराने का प्रचलन है। उवटन से समय वहाँ यह गीत गाया जाता है—

उवटनु दलिया मलिया मंलु छुटावै ।  
बोलावो न बाबा कहहाँ, यह मुगु देखँ आय ।  
अरे उवटे हैं दुलहे 'कवन' रामा हो ।

(अ० लो० प० पृ० १३)

इस गीत में 'कवन' के स्थान पर यज्ञोपवीत के लिये तय्यार बालक का नाम लिया जाता है तथा बाबा के स्थान पर पिता, चाचा आदि का नाम ले-ले कर इन्हीं पक्षियों की आवृत्ति की जाती है।

स्नान कराते समय भी स्त्रियाँ गीत गाती हैं जो इस प्रकार रहता है—

को यह सगरु सोदावा, घाटु बंधावा ।  
केहि के भरै बहार, दुलहै अन्हवावै ।  
बाबा रामा सगरु खोदावा, अरे घाट बधावा ।  
बाबा के भरै कहार दुलहै अन्हवाएँ ।

इस गीत में भी 'बाबा' के स्थान पर पिता, चाचा आदि का नाम ले-ले कर पक्षियों की आवृत्ति की जाती है।

जनेऊ और विवाह एक माय सम्पन्न होने के कारण तथा जनेऊ में बहुत-सी विधियाँ विवाह के समान होने के कारण गीतों में जनेऊ पहनने वाले बालक को 'दुलहा' कहा गया है। वैसे भी जनेऊ सम्बन्धी गीतों में बालक को 'बरआ' कहा जाता है जो 'बर' का ही रूपान्तर है।

जनेऊ में कच्चे सूत का धागा व्यवहृत होता है अतः अनेक गीतों में सूत कातने का वर्णन प्राप्त होता है। एक भोजपुरी गीत में बहन के काते हुए सूत से भाई के पहनने के लिए जनेऊ तय्यार होने का वर्णन है—

कवनी सुहइया<sup>१</sup> सूत कातेली मल ओटेली ।  
पुरेले<sup>२</sup> कवन राम जनेऊ कवन बरआ पहिरमु ॥१॥

१. स्त्री ।

२. पूरना (गाठ देकर तैयार करना) ।

जानकी मुहृश्या गुन बानेली भल ओटेली ।  
 पुरेले केमव राम जनेऊ वनन बरथा पहिरगु ॥२॥  
 सितवन्ती मुहृश्या गुन बानेली भल ओटेली ।  
 पुरेले मुरजवाम जनेऊ उमा बरथा पहिरगु ॥३॥  
 अन्नपूर्णा मुहृश्या गुन कातेली भल ओटेली ।  
 पुरेले मगलाप्रसाद जनेऊ मुगन बरथा पहिरगु ॥४॥

(भो० लो० पृ० १६६) ।

इस गीत में मूल जानने वाली और ओटने वाली बहन के गुन से जनेऊ तय्यार करने वाले व्यक्ति और जनेऊ धारण करने वाले 'बरथा' का उल्लेख हुआ है। इस गीत में नामों की जो बान्धनित मयोजना है वह केवल यह प्रदर्शित करने के लिये है कि मगे-गम्बन्धियों की नाम-याजना द्वारा गीत को इच्छानुसार लम्बा रूप दिया जा सकता है ।

अवधी क्षेत्र में भी हाथ में बाने हुए मूल वा यज्ञोपवीत पहनने का साहाय्य है । एक अवधी गीत में बालक के फूटने द्वारा मूल काटने का वर्णन हुआ है—

मगा जमुन दिच आतर चन्दन एक रुखवा है हो ।  
 तेति तर टाळे उनो फूफा बाने जनेऊना हा ॥  
 साठ सखी मिलि पूछे किन्हू काले जनऊना हो ।  
 आठ बरिम के अमुक राम उहे पडित करवइ ।  
 हमरे दुलरवा अमुक राम उहे पडित करवइ हो ॥

(क० वी० पृ० ३२४)

इस गीत में आठ वर्ष की अवस्था में बालक का यज्ञोपवीत करने की सास्त्रोप प्रथा का उल्लेख किया गया है । साथ ही इस लय्य का भी प्रदर्शन है कि यज्ञोपवीत सस्वार के उपरान्त मनुष्य को द्विजत्व प्राप्त होता है ।

यज्ञोपवीत के अवसर पर बालक को हाथ से पलास का दण्ड तथा कमर में मृगछाला दिया जाता है । इन वस्तुओं के प्रयोग का वर्णन गीतों में प्राप्त होता है । भोजपुरी गीत में पुत्र के यज्ञोपवीत सस्वार के लिये पिता के द्वारा पलास-दण्ड तथा मृगचर्म की व्यवस्था का उल्लेख हुआ है—

ए जाहि बने मिलियो<sup>१</sup> न टोनेना बबभो<sup>२</sup> ना गरजेला रे ।  
 ए ताहि बने चलने कवन रामा, काटेने पारास डाटा

खोजेने मिरग छाला रे ॥१॥

ए हमरा दुलरवा के जनेऊ हवे,  
 काटिने पाराम टाटा, खोजिने मिरग छाला रे ॥२॥

(भो० लो० पृ० १७१)

1. सीक भी ।
2. बाघ भी ।

जिग वन में सोक भी नहीं डोजनी थर्वात्, जड़ी हवा के जाने-जाने का ज्ञान भी नहीं होता और न किमी पशु के मवरण का ही आश्रम मिलता है, उस पूर्ण एकान्त एवं निस्तब्ध वन में पुत्र के लिये मृग-चर्म और पलाश दण्ड लेने के लिये पिता गए हैं ।

वन का वातावरण इस गीत में अत्यन्त स्वाभाविक रूप में चित्रित है ।

एक अवधो गीत में इस अवसर पर पलाश-दण्ड तथा मृगछाया लाने का कार्य बाबा के द्वारा सम्पन्न होता है—

को मोरे जइहै वृन्दावनु लइहै फरस<sup>१</sup> दण्डु ।

को मोरे सेले अहेरिया<sup>२</sup> मृगछाला चाहिअ ॥

बाबा मोरे जइहै वृन्दावनु तइहै फरम दण्ड औ मृगछाला ।

बाज मोरे जाली का जनेऊ फरस दण्ड चाहिअ (अ० लो० प० पृ० १३३)

इस गीत में वृन्दावन की अवतारणा है, जहाँ पुत्र के बाबा मृगचर्म और पलाश दण्ड लेने जाते हैं । 'बाबा' के स्थान पर पिता, चाचा आदि का नाम लिया जाता है ।

अवधो क्षेत्र में मृग चर्म लाने के सम्बन्ध में एक अत्यन्त करुण गीत गाया जाता है, जिसमें बालक के बाबा के द्वारा एक मृग का बध होता है ।

लिल्ली घोडी मुख रातुल<sup>३</sup> प छिया चितकावरि हो ।

बोहि घोडी बडि मे बाबा उनन हिरना ना मारहि हो ॥

हाय जोडि हरिनि खडी मोर हिरना न मारहु हो ।

सुमका न भरिबै हरिनिषा तोरे हिरना का मारव हो ॥

हमरे घर बरुआ कवन रामा मृगछाला पहिनहि हो ।

बसवन घोतिया मुलति हवै, मोरवा खुगत हवै ।

बाजनन भई भंकार, बचन रामा बरु भये ॥ (अ० लो० प० पृ० १३२)

नौली रग की घोडी है, मुख लाल है और पूछ चितकवरी है—जिस पर बंठ बालक के बाबा हरिण का शिकार करने गए हैं । हरिण को मारते देख कर हरिणी सामने आती है और हाथ जोड़ कर हरिण के प्राणों की भिक्षा माँगती है । परन्तु बाबा को अपने नाती के लिये मृगचर्म की आवश्यकता है । उत्सव की ममस्त तय्यारियां हो गई हैं—

बंसवन घोतिया मुलति हवै मोरवा खुगत हवै

बाजनन भई भंकार.....

(यज्ञोपवीत के उपरान्त नयी धोती तथा मोर पहनाने की प्रथा की ओर यहाँ संकेत है) केवल मृग चर्म लाना शेष है अतः बाबा हरिण को मारने का निश्चय कर लेते हैं ।

1. पलाश ।
2. शिकार ।
3. लाल ।



आनन्द-वर्द्धन के निमित्त किमी के प्राणों का हनन अत्यधिक दुःखद और कष्टना घटना है।

यज्ञोपवीत सन्धार के अवसर पर पलाश टण्ड तथा मृगचर्म के अतिरिक्त बालक को मूँज की मेखला भी पहनाई जाती है। अनेक गीतों में मूँज-मेखला का उल्लेख किया गया है।

एक भोजपुरी गीत में बालक के द्वारा जनेऊ की विधियों को जानने की उत्सुकता व्यक्त की गई है। प्रत्युत्तर स्वरूप जिन विधियों का वर्णन किया जाता है। उनमें मूँज की करधनी का भी समावेश है—

आरे अड़ठे कवन बाबा कवन जाषा जोरी।

आरे तहवा कवन वरुआ रोदाना<sup>१</sup> पमारे ॥१॥

माई हमारो जनेउवा रे बाबा कवन विधि होइ हे,

आरे पहिले परिहे मूँज के डाडा<sup>२</sup>, तब भिरग छाला,

तब परिहे वरुआ रतन जनेउवा ॥२॥

(भो० लो० पृ० १७१)

पिता अपने पुत्र का यज्ञोपवीत सम्धार करने के लिये चौक पर जाये जोड़ कर बैठा हुआ है वहाँ बालक मचल कर जनेऊ की विधियों को पूछता है। उसकी माता उत्तर देती है कि पहले मूँज की करधनी पहनाई जायगी फिर मृगछाला पहनायी जायगी तब जनेऊ दिया जायगा।

अवधी गीतों में भी मूँज की करधनी का वर्णन मिलता है। एक अवधी गीत में जनेऊ के लिए आतुर बालक मूँज के हरे-भरे श्वेत देख कर मूँज की करधनी के लिये मचलता है। करधनी और जनेऊ का रूरेखा समान होने के कारण वह उसे 'मूँज का जनेऊ' कहता है—

मुजवा के छेतवा कवन रामा, मचली करति है।

सेव बाबा मूँज का जनेऊ, मूँज भनी हरी-हरी ॥१॥

सभिया माँ बैठ बाबा उनके नाती ममुभावे।

देव नाती सोले का जनेऊ, मूँज का करिही ॥२॥

(अ० लो० प०) पृ० १३५

गीत में मूँज के जनेऊ का सकेत मूँज-मेखला की ओर ही है। बालक की अज्ञानता का निरूपण स्त्रियों ने गीत के माध्यम से अत्यन्त स्वामाविक रूप से किया है।

इसी प्रकार का एक अन्य अवधी गीत है, जिसका गायन स्त्री-समुदाय में उत्साह एवं उमंग के साथ किया जाता है—

1. क्रन्दन।

2. करधनी।

राजा दशरथ अंगना मूँजि कोसिल्ला रानी भल चीरें ।  
 सपकि भ्राकि चीरें दूनों हाये चीरें ।  
 रामचन्द्र बधआ भुइयाँ लोटि जायें जनेऊ के कारना ॥१॥  
 राजा दशरथ भ्रारनि भ्रुरनि जाँघ वँठाइनि ।  
 देवै बेटा सोने केँ जनेऊ जनेउवा बडा उत्तिम ॥२॥  
 राजा दशरथ अंगना मूँजि मुमिनारानी मत चीरें ।  
 सपकि भ्रपकि चीरें दूनों हाये चीरें ।  
 रामचन्द्र बरुआ भइवा लोटि जाँघ जनेउवा के कारन ॥३॥  
 राजा दशरथ भ्रारनि भ्रुरनि जाँघ वँठाइनि ।  
 देवै बेटा सोने केँ जनेउ जनेउवा बडा उत्तिम । ५॥  
 राजा दशरथ अंगना मूँजि केकई रानी भल चीरें ।  
 रामचन्द्र बरुआ भुइयाँ जाय जनेउवा के कारण ॥५॥  
 राजा दशरथ भ्रारनि भ्रुरनि जाँघ वँठाइनि ।  
 देवै बेटा सोने केँ जनेउ जनेउवा बडा उत्तिम ॥६॥  
 वामिष्ठ मुनि अंगना मूँजि गुहआइनि भल चीरें ।  
 रामचन्द्र बरुआ भुइयाँ लोटि जाय जनेउवा के कारन ॥७॥  
 वामिष्ठ मुनि भ्रारनि भ्रुरनि जाँघ वँठाइनि ।  
 देवै बेटा सोने केँ जनेउ जनेउवा बडा उत्तिम ॥८॥

(क० को० पृष्ठ ३२८)

राम के रूप में सामान्य बालक का चित्रण हुआ है जो जनेउ पहनने के लिये भूमि में लोट-लोट कर मचल रहा है। माता-पिता तथा अन्य सम्बन्धी उसे सोने का जनेऊ देने का आश्वासन देते हैं। साथ ही मूँज के द्वारा भस्त्रला निर्माण का उत्साहपूर्ण उल्लेख भी हुआ है।

प्राचीन काल में यज्ञोपवीत धारण करने के उपरान्त ब्रह्मचारी शिक्षा प्राप्त करने के लिये विद्या के विदोप वेन्द्रो में जाया करते थे जिनमें काशी का महत्त्वपूर्ण स्थान था। अधिकांश लोकगीतों में काशी का ही उल्लेख प्राप्त होता है। गुह के आश्रम में पहुँच कर विद्यार्थी भिक्षा द्वारा जीवन-निर्वाह करता है। यद्यपि अब इन प्रथाओं का पूर्णतः लोप हो चुका है परन्तु उपनयन संस्कार के अवसर पर विधि रूप में इन कार्यों का धार्मिक सम्पादन होता है। अतः लोकगीतों में भी इन प्रथाओं का उल्लेख प्राप्त होता है।

एक भोजपुरी लोकगीत में यज्ञोपवीत विद्याध्ययन एवं भिक्षा-याचना के लिये उरसाहित बालक की मनोवृत्तियों का स्वाभाविक वर्णन हुआ है।

चइतही<sup>१</sup> बरुआ तेजी भयो बइमाखे<sup>२</sup> पहुँचैला रे ।

जइयो मे जइयो जाही घरे जाहाँ बाबा कवन बाबा रे ॥१॥

१. चैत्र ।

२. बैसाख ।

मुनहु घना मुनहु घना लोनी एकु अरज हमारिउ हो ।  
 जो कुलु बरि ते जोगयो<sup>१</sup> मोई नद सरची हो ॥२॥  
 इतना मुनि के आजी उनकी स्वायें घोर हारे हो ।  
 कुम कासन कैरा मडयो तेहि तरे वेदी रचन लागी हो ॥३॥  
 वेदी मा बँठे बाबा उनके अरने नाती का बोनावहि हो ।  
 वेदी मां हम नहि अइयें मोगी आजी बिना सूना लागें हो ॥४॥  
 एतना मुनि के दादा उनके अरनी घना का जगायें हो ।  
 मुनड घना, मुनहु घना लोनी घना, एकु अरज हमारिउ हो ॥५॥  
 अमिन भेन जोताइ के बोहिमा गोहुआ ओराउव हो ।  
 गोहुआ के मँदा भिमाड के बोहि के माठ<sup>२</sup> बनाउव हो ॥६॥  
 बोहि के माठ बनाड के माती मूप मजाउव हो ।  
 सानो मूप मजाड के भिशा तई डारो हा ॥७॥  
 बरह<sup>३</sup> भेन जोता के बोहिमा लहिला<sup>४</sup> बोआउव हो ।  
 लहिला के दयून<sup>५</sup> दराय के बोहि का बेसन भिमाउव हो ॥८॥  
 बेमने का बू दी दगप के बोहि के लहुआ बनाउव हो ।  
 बडे-बडे लहुआ बनाड के माती मूप मजाउव हो ॥९॥  
 माती मूप मजाड के भिशा नड डारो हो ।  
 पच रतननि धार मजाड के भिशा तई डारो हो ॥१०॥  
 पेरी-पेरी मोहरे मंजाय के दम वरण<sup>६</sup> कराउव हा ।  
 माननि पाय गमारि के अच्छे के दच्छिता देवाउव हो ॥११॥

(अ० म० प० पृ० १३६)

ऊँची निदारी (जिम स्थान पर तीन दार हो) के नीचे खम्भों पर मोती का टीपक जल रहा है। खम्भे का महारा लेकर बैठी हुई बालक की आजी अपने पति से विवाह कर रही है। बाबा का परामर्श है कि बालक के यज्ञोपवीत में संचित धन से अधिक ध्यय नहीं होना चाहिये। यह सुन कर आजी रुठ कर कोठे पर जाकर सो जाती है। इधर कुश के बने हुए मडप के नीचे यज्ञोपवीत की वेदी तय्यार की गई और बालक को बुलाया गया। बालक ने आजी के अभाव में वेदी पर जाना अस्वीकार कर दिया। अन्त में बाबा आजी को मनाने जाते हैं। आजी अपनी इच्छाओं का उन्मुक्त दर्शन करती है। मँदा के पकवान तथा बेमन के लहू से सातों मूप सजा कर तथा पच रत्नों से घाल भर कर ये ब्रह्मचारी को भिक्षा दानेगी। पीली-पीली (शुद्ध स्वर्ण की) मोहरें भुनवा कर मान्य जनों के चरण पखार कर दक्षिणा देंगी।

1. संचित ।
2. विरोप पकवान ।
3. धानू का ।
4. घना ।
5. दाल ।
6. मान्यों का पद-प्रसादन ।

इस गीत में आजी और नासी के गहरे प्रेम सम्बन्ध की अभिव्यक्ति प्राप्त होती है और साथ ही यशोपवीत सम्बन्धी महत्वपूर्ण विधियों का उल्लेख भी प्राप्त होता है। यशोपवीत के अवसर पर कुटुम्ब सम्बन्धियों के अतिरिक्त प्रजा जनों (ब्राह्मण, बड़ई, कुम्हार, नाई आदि) में भी हर्ष, उमंग तथा उत्साह का संचार लक्षित होता है।

एक भोजपुरी गीत में इस प्रकार का वर्णन हुआ है—

खोरियनि<sup>१</sup> खोरियनि बड़इया पुकारे रे ।

केकरा दुलखा के जनेउ रे ॥

के लीहि पीढ़वा<sup>२</sup> हमार रे ॥१॥

खोरियनि, खोरियन अमाना<sup>३</sup> पुकारे रे,

केकर दुलखा के जनेउ रे ।

के लीहि जनेउवा हमार रे ॥२॥

घर मे से निकली मतारी, हमारा दुलखा के जनेव रे ।

हम तेव पीढ़वा बड़इया के, जनेउवा तोहार रे ॥३॥

(भो० लो० पृ० १७५)

सभी प्रजा जन यशोपवीत के अवसर पर अपने-अपने कर्तव्य की पूर्ति में सक्रिय हैं। बड़ई पीढ़ा लेकर आता है और ब्राह्मण जनेऊ लेकर। बालक की माता आनन्द-विमोर होकर उन्हें ले लेती है।

इसी प्रकार के उत्साह एवं उमंग का वर्णन अबधी लोकगीत में भी हुआ है—

गलिन-गलिन पंडितु फिर हाथ घोलिया लीन्हें बगल पोषिया लीन्हें ।

है कोई नगरी मा पंडितु जनेओ देवावै ॥१॥

चाचा त उनके कवन रामा चाची उनकी दुलहिन देई ।

उई मेरा जनेओ देवावै, भिच्छा लई डारै ॥२॥

दुली त हमरे कवन रामा माया दुलहिन देई ।

उई मेरा जनेओ देवावै, भिच्छा लई डारै ॥३॥

सातो सूप सजावै, भिच्छा लई डारै,

पंचरतननि धास सजावै भिच्छा लई डारै ।

मानिनपाय पखारै तो दच्छिना देवावै ॥४॥ (अ० लो० प० पृ० १३६)

जनेऊ करवाने के लिये उत्कृष्ट पंडित और परिवार के सदस्यों की तत्परता का सुन्दर वर्णन इस लोकगीत में किया गया है। सात सूपों में सजा कर भिक्षा तथा मान्य जनों के पद-प्रक्षालन की प्रथा का उल्लेख इस गीत में भी प्राप्त होता है।

यशोपवीत तथा विवाह के अवसर पर समस्त कार्यों के निर्विघ्न सम्पन्न हो जाने के लिये देवी-देवताओं से प्रार्थना की जाती है। ऐसे अवसरों पर सर्वाधिक बाधा-वर्षा से होती है। लोकगीतों में वर्षा से प्रार्थना की जाती है कि वह शुभ-कार्य में

१. गलियों में ।

२. पीढ़ा ।

३. ब्राह्मण ।

विधन उपस्थित न करे। एक भोजपुरी गीत में, भाई के यज्ञोपवीत के चबमर धार वहन के द्वारा मूम से प्रायणा की जा रही है—

भोरः विष्टुअरुवा वा छ छरि पीपर, अरु वा छाछरी पीपरि ।

ताहि नर टाड मइयो कबनो देई, अठान मनावेलि हो ॥१॥

अरे देव गरजहु, जनि देव बरमहु, नेवन हम जाइवि रे ।

अरे हामारी दुलरवा के जनेव, नेवत हम जाइवि रे ॥२॥

(भो० लो० पृ० १७१)

भाई के यज्ञोपवीत में मर्मिलित होने के लिये व्याकुल वहन मूम से विनय करती है। वह बादलो का गरजना और बरसना रोह दे, क्योंकि उसे अपने दुलारे भाई के यहाँ निमग्रण में जाना है।

इसी प्रकार का एक अवधी लोकगीत है, जिसमें अपने पुत्र के यज्ञोपवीत के अवसर पर माता-पिता वर्षा के देवता इन्द्र से विनय कर रहे हैं—

इन्द्र घटा घन घेरिये, इन्द्र बरगन आए हैं हो ।

अयइया ते उठिभे दसग्य राजा, दोनो ररे आंग्रि हो ॥१॥

हाय जोरि विनती करौं, मुनो इन्द्र विनतिउ हमारि हो ।

आजु दिवम जनि बरमहु, मागे वरथा रामचन्द्र होय ॥२॥

मितरा से इनकनो कीसल्या मनी दोनो कर, जोरिह हो ।

हाय जाहि विनती करे, मुनो इन्द्र विनती हमारि हो ।

आजु दिवम जनि बरमहु मोरे बरथा रामचन्द्र होय ॥३॥

(अ० लो० प० पृ० १४५)

इस गीत में राजा दसरथ और रानी कीसल्या सामान्य माता-पिता के प्रतीक हैं। रामचन्द्र भी सामान्य पुत्र का अर्थ व्यजित करते हैं।

वर्षा से उत्पन्न कठिनाइयों की आशंका से भयभीत होकर इन्द्र देवता से प्रायणा की गई है कि आज के दिवस यह पानी न बरसाए, क्योंकि पुत्र का जनेऊ होने वाला है।

इन्द्र का घनी घटा घेर कर 'बरसने आना' अर्थात् सुन्दर एक उक्ति है।

इस प्रकार यज्ञोपवीत संस्कार के गीतों में समाज में प्रचलित रीतियों एवं परिवार के स्त्री-पुरुषों के मूर्त्तियों का सुन्दर समावेग लक्षित होता है।

### विवाह-संस्कार

विवाह स्त्री-पुरुष का वह पारस्परिक सम्बन्ध है जो धर्म और नियम से आवद्ध हो। हिन्दू जाति में विवाह एक धार्मिक प्रथा के रूप में प्रचलित है। प्राचीन काल से हमारे यहाँ आश्रम-धर्म की व्यवस्था चली आ रही है। मनुष्य का सम्पूर्ण जीवन चार खण्डों में विभक्त होकर क्रमशः ब्रह्मचर्याश्रम, गृहस्थाश्रम, वानप्रस्थाश्रम एवं संन्यास श्रम के कर्तव्यों का पालन करता हुआ अपने चरम लक्ष्य मोक्ष की प्राप्ति के लिये उन्मुख रहता है। इन चारों आश्रमों को साधना के परिणामस्वरूप धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष की प्राप्ति होती है। मोक्ष ही मानव-जीवन का अन्तिम

उद्देश्य है। चारों आश्रमों में गृहस्थाश्रम का विशेष महत्त्व है। मनु के अनुसार सिद्धांतों के आधार पर उची प्रकार आश्रित है जिस प्रकार वायु पर जीव आश्रित होते हैं।<sup>1</sup> हिन्दू धर्म के अनुसार प्रत्येक मनुष्य पर तीन प्रकार के ऋण होते हैं जिनसे उसे ऋण होना है। ये ऋण हैं—ऋषि ऋण, देव ऋण और पितृ ऋण। प्रत्येक व्यक्ति ब्रह्मचर्य धारण करके तथा ऋषियों के ग्रन्थों का स्वाध्याय करके ऋषि-ऋण से मुक्त होता है, यज्ञादि कर्मों के द्वारा देव ऋण से मुक्त होता है और अनुकूल वर्ण तथा गुण वाली स्त्री से विवाह करके सन्तानोत्पत्ति कर गत ऋण से मुक्त हो जाता है। इन तीन ऋणों से मुक्त होने के पश्चात् ही मनुष्य सन्यासी होता है। सन्यासी होकर यज्ञोपवीत का त्याग कर दिया जाता है, क्योंकि यज्ञोपवीत को इन तीनों ऋणों को स्मरण रखने के लिये ही धारण किया जाता है। इस प्रकार गृहस्थाश्रम धर्म का पालन मनुष्य के लिये अत्यन्त आवश्यक है। विवाह गृहस्थाश्रम-पवेश का मूल सोपान है।

विवाह की आवश्यकता केवल वासना-वृत्ति के लिये नहीं होती, बल्कि मनुष्य धर्म का समुचित रूप से पालन करना ही उसका एक मात्र उद्देश्य है। हिन्दुओं में विवाह एक धार्मिक कृत्य है। एक बार पाणि-पदण के पश्चात् स्त्री-पुरुष आजीवन धर्म के बन्धन में बंध जाते हैं। वैवाहिक पवित्रता की रक्षा प्रत्येक स्त्री-पुरुष का कर्तव्य होता है।

मनुस्मृति में आठ प्रकार के विवाहों का उल्लेख है—

चतुर्णामपि वर्णानां प्रेयं चेह हिताहितान् ।  
 अष्टाविमान्समासेन म्भी विवाहानि बोधत ॥१॥  
 ब्राह्मो देवस्तर्षेवार्थः प्राजापत्यस्तया मुः ।  
 गान्धर्वो राक्षसश्चैव पैशाचदवाष्ट मोऽधमः ॥२॥  
 आच्छाद्य चार्चयित्वा च श्रुतिशीलवते स्वयम् ।  
 आहूय दत्त कन्याया ब्राह्मो धर्मं प्ररीतितः ॥३॥  
 यज्ञं तु विततते सम्यगृत्विजे कर्म कुर्वते ।  
 अलङ्कृत्यसुतादानं देवं धर्मं प्रवक्षते ॥४॥  
 एकं गामिभ्युनं द्वं वा वराददाम धर्मतः ।  
 कन्या प्रदानं विधिवदार्पो धर्मः स उच्यते ॥५॥  
 हाभी चरता धर्ममिति वाचानुभाष्य च ।  
 कन्या प्रदानं मध्यर्च्यं प्रजापत्यो विधिः स्मृतः ॥६॥  
 ज्ञातिभ्यो द्रविणं दत्त्वा कन्यार्थं चैव शक्तितः ।  
 कन्याप्रदानं स्वाच्छन्वादादामुरा धर्म उच्यते ॥७॥  
 दृष्ट्वायान्भोग्य संयोगः स्यादाश्च वरस्य च ।  
 गान्धर्वं स तु विज्ञेयो मैथुन्यं कामं स भव ॥८॥  
 हृत्वा छित्वा च मित्वा च त्रोक्षन्ती हवती गृहान् ।  
 प्रमह्य कन्याहरणं राक्षसो विधि दृष्यते ।

1. भारतीय समाज और संस्कृति, कैलाश नाथ शर्मा पृ. १६३

मुक्ता मती प्रमती वा रतो यत्रोपगच्छति ।  
स पापिप्यो विवाहनां पंशाचरवाष्टमोऽयम् ॥१०॥

अर्थात्—

लोक और परलोक में चारों वर्णों के हित और अहित के साधक इन छोट प्रकार के विवाह होने हैं—

(१) ब्रह्म (२) देव (३) आप (४) प्राजापत्य (५) आगुर (६) गांधर्व (७) राक्षस (८) पंशाच ।

अच्छे नीलवान गुणवान वर को स्वयं बुनाकर उसे भूयान वस्त्र से अलंकरण और पूजित करके कन्या देना प्राज्ञ विवाह है ।

यज्ञ में साम्यक प्रकार से कर्म करने हुए ऋषि-विज को अलंकारादि से पूजित करके कन्या देना देव विवाह है ।

वर से एक या दो जोड़े गाय, बैल घर्माई लेकर विधि पूर्वक कन्या देना आर्ष-विवाह है ।

“तुम दोनों साथ मिल वा गृह-धर्म का पालन करो” वर से यह कह कर और पूजन करके कन्या-दान करना प्राजापत्य विवाह है ।

कन्या के पिता या चाचा आदि को तथा कन्या की यथानक्ति घन देकर स्वच्छन्दता-पूर्वक कन्या को ग्रहण करना आगुर विवाह है ।

कन्या और वर की इच्छा में उनका संयोग होना गांधर्व विवाह है । यह काम तथा भोग की इच्छा से होता है ।

मार कर, घायल कर गृह आदि को तोड़ कर रोती-विलग्नती कन्या को बल-पूर्वक हरण कर ले जाना राक्षस विवाह है ।

नीद में सोई हुई या मदमाती अथवा पागल कन्या के साथ एवान्त में भोग करना अस्यन्त पापपूर्ण पंशाच विवाह है ।

विवाह के उपर्युक्त प्रकारों में प्रारम्भिक चार प्रकार के विवाह श्रेष्ठ माने जाते हैं और अन्तिम चार प्रकार के विवाह निष्कृष्ट माने जाते हैं ।

हिन्दू समाज में मान्यता रूप में ब्राह्म विवाह का प्रचलन है । कन्या के माता-पिता अथवा संरक्षक योग्य वर का चुनाव करते हैं तथा घन और वस्त्राभूषण के साथ अपनी कन्या को उसे दान कर देने हैं ।

इसके अतिरिक्त विवाह के अन्य प्रकारों के रूप भी समाज में दिखाई देते हैं । देव विवाह उस समय अधिक प्रचलित था जब देश में यज्ञों का महत्व था । इस विवाह में उम यज्ञ कर्ता की सुसज्जित कन्या का दान किया जाता था जो किसी यज्ञशाला में पुनोहित वा कार्य संभालना था । यह विवाह बौद्धिक मंत्री, आर्थिक स्वतन्त्रता और गौरवपूर्ण सामाजिक स्थिति का विधायक समझा जाता था । आजकल

इस विवाह प्रथा का अभाव है। ज्यार्य विवाह में कन्या का दान किमी श्रृष्टि का किया जाता था। अतः श्रृष्टियों के अभाव में इस वैवाहिक प्रथा का भी लोप हो गया। प्राजापत्य विवाह की हिन्दू समाज में कही कही एक भूलक मिल जाती है। इसमें 'दुम दोनो साथ मिलकर गृह-धर्म का पालन करो' ऐसा एक वर वर को कन्या का दिया जाता था। आजकल दहेज की समस्या के प्रबल हो जाने से माता-पिता वर को दूँड कर कन्या का दान साधारण रीति से कर देते हैं। दहेज निवारण के लिए कन्या-पक्ष का प्रयत्नशील होता ही है वर पक्ष को भी यह सहमति देनी हाँसती है। दहेज तथा अन्य लाडम्बरों से गृहित विवाह एक प्रकार से प्राजापत्य विवाह ही है जिनका माता पिता तथा अन्य परिजनो की यह सुभ्रामनायें ही महत्वपूर्ण होती हैं कि वर एक कन्या का सामान्य जीवन सुखी बने।

आसुर विवाह के उदाहरण भी विशाल संख्या में प्राप्त होते हैं। इसमें कन्या-पक्ष को पर्याप्त दाम देकर कन्या को प्राप्त करने की चेष्टा होती है। अनेक माता-पिता और मरुधक घन के प्रलोभन में अपनी कन्या को बेच देते हैं।

गान्धर्व विवाह तो आज कल होने वाले समस्त प्रेम-विवाहो के मूल में स्थित है। पाण्ड्यात्य सभ्यता के प्रभाव में प्रतिष्ठित अधिकांश गुर्व-गुर्वी इस विवाह-प्रथा के पक्ष में हैं। भारत में गान्धर्व-विवाह का प्रसार आज कल वेग से बढ़ता जा रहा है। राक्षस विवाह का चलन उग समय अधिक था, जब देश पर मुगलों का साम्रज्य स्थापित था। वे हिन्दुओं की कन्याओं का अपहरण करके बलपूर्वक ले जाते थे। क्षत्रिय राजाओं के उग काल में भी जब देश छोटे-छोटे राज्यों में विभक्त हो गया था और उनमें पारस्परिक ईर्ष्या-द्वेष का प्रसार था, इस प्रकार के विवाह के उदाहरण प्राप्त होते थे। अलकल भा निम्न वर्गों में इस प्रकार के कुछ उदाहरण पाये जाते हैं।

पैशाच-विवाह समाज के अन्तर्गत अपराध की श्रेणी में आता है। इस अपराध की संख्या भी कम नहीं है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि दैव एवं ज्यार्य विवाहों को छोड़ कर अन्य समस्त विवाह वर्तमान हिन्दू समाज के अन्तर्गत किसी न किमी रूप में प्रचलित हैं।

लोकगीतों में जिस विवाह का उल्लेख होता रहा है, वह सामाजिक एवं धार्मिक मान्यता प्राप्त ब्रह्म-विवाह ही है। हिन्दुओं में उच्च जाति के व्यक्तियों में इसी वैवाहिक प्रथा को सम्मान की दृष्टि से देखा जाता है। ग्रामीण क्षेत्रों में जहाँ शिक्षा एवं सभ्यता के आधुनिक रूप का पदार्पण नहीं हो सकता है, इस वैवाहिक प्रथा के प्रति एक निष्ठता की भावना मिलती है। फिर भी यह कहना अनुचित नहीं होगा कि दहेज की कुलित प्रणाली के फलस्वरूप उपर्युक्त श्रेष्ठ विवाह-प्रथा आज हिन्दू समाज में अभिधाप बन गई है।

इस दृष्टिकोण से भोजपुरी एवं अवधी प्रदेशों की विवाह प्रणालियाँ समान ही हैं। विवाह योग्य कन्या के लिये सुयोग्य वर की खोज की जाती है। प्रायः वर की खोज करने का भार पिता अथवा भाई के ऊपर ही रहता है। वर की यह खोज



एक ऐसी कठिन यात्रा मिट्ट होती है जिसमें अनेक परिश्रम, बड़े प्रयाग और अनियमित घब घब से उपरान्त निरिष्ट लक्ष्य की प्राप्ति होती है। यह दृष्ट प्रयाग का कुम्भिन परिणाम है। कन्या पक्ष का व्यक्ति जब वर के यहाँ विवाह का प्रस्ताव लेकर आता है, तब वर-पक्ष के व्यक्ति उसमें दृष्टानुसार धन की मांग करते हैं। वर की योग्यता, कुम्भिनता-मया माथी आवश्यकता की ध्यान में रखकर मांगे जाने वाले धन का मात्रा का निर्धारण वर पक्ष के व्यक्ति अपने आप कर लेते हैं। यह भाग साधारण व्यक्तियों में भी हजार रुपये से कम नहीं होती। भोजपुरी प्रदेश में यह कहावत प्रागद है—

‘बिना हजार के वजार ना लागी।’

वर के चुनाव में कन्या का पिता स्वतन्त्र होता है। कन्या के मत की उसे आवश्यकता नहीं होती। अतः अपनी सुविधानुसार वह किसी भी वर को चुन लेता है। यदा-कदा यह चुनाव अनुचित भी हो सकता है। ऐसी स्थिति में अवांछनीय वर के माथ ही कन्या की विवाह हो जाता है।

### भोजपुरी प्रदेश की विवाह रीतियाँ

सर्व प्रथम कन्या के पिता के द्वारा योग्य वर का चुनाव होना है। वर पसन्द आ जाने पर ‘वरीक्षा’ होती है जिसमें कन्या का पिता वर पक्ष को बुद्ध रूपया एवं एक जोड़ा जनेऊ देता है। वरीक्षा का अर्थ है वर की रक्षा अर्थात् कन्या के लिये उक्त वर सुरक्षित हो गया और उसके अन्य विवाह सम्बन्ध की चर्चा नहीं चल सकती। वरीक्षा के पदचात तिलक होता है। निश्चित तिथि को कन्या का पिता अथवा भाई अन्य कुटुम्बियों के साथ तिलक बढान वर के यहाँ आना है। तिलक में निश्चित रूपसे, बर्तन तथा वस्त्र लेकर जाया जाता है। वर पक्ष के यहाँ यह अवसर विशेष समारोह का होता है। रात्रि के समय शुभ मुहूर्त में कन्या का पिता या भाई वर को तिलक करके लप्या या सुपारी हाथ में देता है। उसी समय बर्तन तथा वस्त्र भी दिये जाते हैं। तदुपरान्त वर पक्ष के यहाँ आगत तिथियों का अन्य सम्बन्धियों की दावत होती है।

कन्या पक्ष के यहाँ तिलक के दिन में ही मगुन गाया जाने लगता है। इसका अर्थ है कि उस दिन से विवाह का शकुन आरम्भ हो जाता है। विवाह की निश्चित तिथि के पूर्व मंडप की तय्यारी होती है। कच्चे ब हरे ८ या ९ बायो का मंडप बनता है, जिसकी लम्बाई-चौड़ाई कन्या के ७ हाथों के बराबर होती है। मंडप पर फूम का छाजन होता है। इन्ने विविध प्रकार में सजाया जाता है। इस समय ‘माटी’ के गीत गाए जाते हैं। कन्या के यहाँ ‘माटी’ बोर्डार्ड होती है जिसमें किसी कुआँ या तालाब की मिट्टी खोदने के लिये जाया जाता है। ‘कलम घराई’ में मंडप के नीचे कलम रक्के जाने हैं। हरीदी चढाई में कन्या को तेल एवं हरदी चढायी जाती है। तत्पश्चात लावा भुजाई एवं मातृ-पूजन की विधियाँ सम्पन्न होती हैं। फिर बारात-आगमन की प्रतीक्षा होने लगती है।

बारात जाने के एक दिन पूर्व वर के यहाँ ‘भतवानि’ होती है जिसमें समस्त कुटुम्बियों की दावत होती है (मात ही खिनाया जाता है)। इस दावत में सम्मिलित

होने वाला प्रत्येक व्यक्ति वागंत में अवश्य जाता है। दूसरे दिन बारात-मनन के कुछ समय पूर्व मस्तपूजन होता है जिसमें गाय के श्रेष्ठ स्त्री-पुरुषों की वैश्व-पूजा वस्त्र एवं ऋषियों के की जाती है। मस्तपूजा के पश्चात् माटी-कोड़ाई, लावामुजाई और इमली घोटाई आदि अनेक विधिगण सम्पन्न होती हैं।

इमली घोटाई में माया का रहना आवश्यक है क्योंकि बर वर की माता को जल पिनाता है। इन समस्त विधिगणों की समाप्ति के पश्चात् वर पालकी में बैठता है। उस पक्ष में स्त्रियाँ उसके चिर पर लोढ़ा घुमानी हैं तथा पगीछावन करती हैं। वे वर को दधि अन्न का टोका भी लगाती हैं। प्रतिष्ठित परिवार की बारात में सर्व प्रथम हाथी चलते हैं, उसके पश्चात् घोड़े रहते हैं, उन पर सुमज्जित सवार होते हैं। उनके पीछे मधयी की पालकी रहती है। मधयी के पीछे वर की पालकी होती है। उसके साथ हजाम चंवर हिलाना हुआ चलता है। पालकी के पीछे माधारण बारातियों का समूह पैदल चलता है। बारात के साथ-साथ बाजे बजते हैं। बारात के अन्त में भोजपुरी लठन मुरक्षा के लिये चलते हैं। इस प्रकार बारात कन्या के यहाँ आती है।

घर पर बारात पहुँचने पर द्वार पूजा होती है, जिसमें वर का पूजन तथा स्वागत किया जाता है। इसके बाद कन्या पक्ष की ओर से बारातियों को भोजन का निमन्त्रण भेजा जाता है जिसे 'अइना मागना' कहते हैं। भोजनोपरांत वर का बड़ा भाई भावो बधू को मंडप में आकर आभूषण एवं वस्त्र देता है जिसे 'गुरइरथी' कहा जाता है। तत्पश्चात् मंडप में वर को बुलाकर वैवाहिक विधियाँ आरम्भ की जाती हैं। कन्या को गोट से लेकर गिता बैठता है तथा शास्त्रीय पद्धति से कन्यादान करता है। कन्यादान के पश्चात् भाँवरें होती हैं, इस विधि के उपरांत 'सुमसली' होता है जिसमें वर कन्या को मन्दिर अर्पण करता है। विवाहोपरांत वर एवं बधू को एक सजाये हुए कमरे में, जिसे कोह्वर कहते हैं, ले जाया जाता है। यह स्थान विनाद एवं परिहाम का स्थल होता है। इसके पश्चात् मध्या समय वर वा कलेऊ होता है और दूसरे दिन पात विदा की तय्यारी होने लगती है।

वर पक्ष के गृही वागन जाने के पश्चात् रात्रि में डोमकश होता है जिसमें स्त्रियाँ अभिनय पूर्वक गीत गायी हैं। बारात के लौटकर आने पर सर्व प्रथम 'परीछन' होता है विवाह के चौथे दिन चौआरी' होती है जिसमें वर एवं बधू किसी नदी किनारे आकर स्नान करने हैं और अपने कंकण खोलते हैं। फिर देवी-देवताओं के दर्शन करते हुए घर जाते हैं।

विवाह के इन समस्त विधि-विधानों के समय लोकगीत गाये जाते हैं। इस दृष्टि से विवाह सम्बन्धी गीतों को दो भागों में विभन किया जा सकता है। कन्या पक्ष के गीत एवं वर पक्ष के गीत। कन्या पक्षीय गीतों में कन्या की लहर उद्बलित रहती है और वर पक्षीय गीतों में इसके की सुमधुर भंकार तरंगित होती है। गीतों का स्पष्ट विभाजन इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है—

**कन्या पक्ष**

- १—तिलक के गीत
- २—सम्भा के गीत
- ३—मांडो के गीत
- ४—माटी छोटाई के गीत
- ५—बलगा धराई के गीत
- ६—हरदी के गीत
- ७—सावा भुजाई के गीत
- ८—मन्दि पूजा के गीत
- ९—द्वार पूजा के गीत
- १०—गुरहर्षो के गीत
- ११—विवाह के गीत
- १२—भावर के गीत
- १३—धूमने के गीत
- १४—द्वार रोहने के गीत
- १५—कोहर के गीत
- १६—परिहाम के गीत
- १७—भान के गीत
- १८—वर उठने के गीत
- १९—माटो मोटाई के गीत
- २०—वागान विदाई के गीत
- २१—कगन छुटाई के गीत
- २२—धौयारी के गीत

**वर पक्ष**

- १—तिलक के गीत
- २—संगुन के गीत
- ३—भतवागि के गीत
- ४—माटी गोड़ाई के गीत
- ५—सावा भुजाई के गीत
- ६—इमली घाटाई के गीत
- ७—हरदी के गीत
- ८—मन्दि पूजा के गीत
- ९—वहन धारण के गीत
- १०—मउरि के गीत
- ११—परिष्ठावन के गीत
- १२—डोमरबस के गीत
- १३—परिष्ठावन के गीत
- १४—गोड भगाई के गीत
- १५—गोदवर के गीत
- १६—कवन छोटाई के गीत

**अवधी-प्रदेश की विवाह-रीतियाँ**

यहाँ भी कन्या का पिता भाई अथवा सरक्षक सुयोग्य वर की खोज करता है। वर-प्राप्ति के पश्चात् उसकी वनीक्षा की जाती है। विवाह का यह सबसे पहला सगुन होता है। चाँदा-सान अथवा फूल के बटोरे में पोले चावल व हल्दी, मुपारी तथा रुपया रख कर वर के हाथ पर दिया जाता है। कन्या के हाथ से स्पर्श करा के यह बटोरा भेजा जाता है। इस विधि के सम्पन्न हो जाने पर दोनों पक्ष विवाह के लिए प्रतिज्ञाबद्ध हो जाते हैं। उसके पश्चात् निर्धारित शुभ तिथि को तिलक या फन्दान होता है। कन्या-पक्ष के ध्यनि तिलक का सामान लेकर वर-पक्ष के यहाँ जाते हैं और वहाँ ममारोह का यह सामान वर को सौंप दिया जाता है। मुद्य सामान इस प्रकार होता है—चावल, हल्दी, मुपारी, (प्रायः इन पर चाँदी चढ़ी होती है) फूल-माला, पान के बीड़े, एक जटा नारियल (इन पर भी चाँदी चढ़ी होती है), चन्दन की मूठ, लगन-श्री, सामानों की सूची इन आवश्यक वस्तुओं के अतिरिक्त दृष्टानुसार तीन पाँच, मात अथवा ग्यारह पान बपड़े, रुपये, आभूषण इत्यादि भी रहते हैं। कपड़ों में मंहथे का कपड़ा अवश्य रहता है। वर के यहाँ

मिलक चढ़ने के पश्चात् श्रृंष्ट जनों की नजरें (मॅट) की जाती हैं। जिसमें परिवार के समस्त व्यक्तिगणों को बन्धा का पिता रूपमें देता है। घर पक्ष के पंडित और नई को भी दक्षिणा दी जाती है।

मिलक के पश्चात् किम् शुभ दिन रात सोहागिने मिल कर अनाज छूती हैं। उस दिन से विवाह के लिये अनाज तैयार करना आरम्भ हो जाता है। इस विधि में मातो सोहागिने सुसज्जित हांवर (जिसे मूंड मढ़ावर कर्ना कहते हैं) गोद भरघावर अपने-अपने रूप में मात वार अनाज लेकर पछोगती है। यह अनाज अधिकतर उरद ही होता है। इसी वी दाल आंग मातृ-पूजा के दिन पितरो की हांही में भरी जाती है और मिल पोहनी के दिन पी-ने के काम में आती है। बाद में पितरों के लिये इससे बरे बनते हैं।

किमी भी शुभ कार्य में गाँव-पड़ोस की स्त्रियों को सम्मान पूर्वक बुलाया जाता है। सर्व प्रथम साठ हल्दी-चावल लेकर बुलाये जाता है। चावल द्वार पर छिड़क कर हल्दी हाथ में देकर आता है। निश्चित समय के कुछ समय पूर्व ही फिर बनाव बरने जाता है जिसका अर्थ है तस्वाल चलने की सूचना। विधि सम्पादन के पश्चात् स्त्रियों वी माँग में सिन्दूर पहना कर एक कोछा में गूद और चने की दाल धुववा बसाये या लड्डू देकर विदा किया जाता है। अनाज की तैयारी के पश्चात् धरी लगाई जाती है। सर्व प्रथम साठ सोहागिने शृंगार करके मान-पाँच बरियाँ बुधा देती है। उनकी भिन्दूर से पूजा की जाती है फिर दोष बरियाँ लगाई जाती हैं। इन समस्त विधियों पर गीत अवश्य होते हैं।

मंडप के दिन शुभ मुहूर्त में, अग्नि के बीच में गड्ढा खोद कर एक पंसा और सुपारी रख दिये हैं फिर एक लम्बे हरे धांस की महायता से हरिस को सड़ा कर देते हैं। यह कार्य पंडित करता है। बाद में मात-पाँच धांस दया कर इच्छानुसार सुन्दर मंडप तय्यार कर लेते हैं। इस समय मडवा के गीत होने रहते हैं।

तेल के दिन बन्धा घर की तेल चढ़ाया जाता है। उस दिन बन्धा के समस्त जेवर उतार लिये जाते हैं। केज गोल दिये जाते हैं। वर की भी अंगूठी आदि उतार ली जाती है। दोनों का स्नान-कार्य बन्द कर दिया जाता है। तेल चढ़ाने समय मात सोहागिन स्त्रियाँ एक-एक करके पूब में तेल चढ़ाती हैं। कहीं-कहीं सात बन्धायें तेल चढ़ाती हैं। उसके पश्चात् हल्दी और उपटन किया जाता है।

मठ संवरा यः सृष्टिकामगल के दिन समस्त सुहागिने सुसज्जित होकर गोद भरघा वर हाथ या कुर्छा के किनारे या सेत में मिट्टी खोदने जाती है। जाने के पहले वे मानेर (बहुं नगडिया जो चमार भाकर बचाते हैं) की पूजा करती है। आगे रूप में पूजा की गोमयों लेकर माइन चलती है, उसके आगे चमार लगाया बजाते हुए चलता है। एक पायदा तथा टोकरी साथ में ले जाती है। पहले उस स्थान को सुहागिन स्त्रियाँ पूजती हैं, जहाँ से मिट्टी निकालती है। फिर फावटे में खोद कर पाँच बार मिट्टी निकाली जाती है। यह पवित्र मिट्टी कलम के नीचे बिछाने, वेदी बनाने तथा बूझा बनाने के काम आती है। तरपश्चात् उसी दिन कुल देवता की पूजा होती है। मंडप के नोबे रसे जाने वाले कर्तव्य की गोटाई होती है। गोबर तथा

जो की महापत्नी में यह बलम नन्द गौठनी है। सोते के सात छन्दे बनपाये जाते हैं, जो लकड़ की विभिन्न वस्तुओं में बांधे जाते हैं—(१) बलम में (२) पीठ में (३) पंख में (४) गेट्टा में (५) बंगन (६) लटके और लकड़ी की रंगनी में। लकड़ों में से गड़-नमक मिला खोज की छोटीसी पोतनी बनाकर बांध दी जाती है। उगी में सोते का छन्दा बांध दिया जाता है। यही बगन कहलाता है जो, लटकी या लटके की कलाई में बांध दिया जाता है।

एक गौहर बनपाया जाता है जिसे मापन वाला कपड़ा भी कहते हैं। बग्या पक्ष में, बारात वाले के एक दिन पूर्व स्त्रियों माँई कचौटी और लपमी इत्यादि लटकी में बन्द करके रखनी है। बारात विदा हो जाने पर इन्हें नाते की स्त्रियों में बाँट दिया जाता है। यह माता का प्रसाद समझा जाता है। बारात वाले दिन ही भुजियाँ की पूजा होती है। दोनों पक्ष की स्त्रियाँ भुजा पूजने जाती हैं। घर पक्ष के यहाँ घर की माता भुजा में पैर लटका कर बैठ जाती है तब पुत्र उसे आश्रम आजाकारी बने रहने की प्रतिज्ञा कर निदान लाता है। सोट कर स्त्रियाँ घर के द्वार की पूजा करती हैं।

उसी दिन बग्या एक वर दोनों का बहारापन उतारा जाता है। बग्या पक्ष वाले बग्या को तथा वर पक्ष वाले वर को नमसा, अन्य चार बहारियों तथा बहारों के साथ भीड़न रगते हैं। इस समय उनके गिर पर पत्तल रंग कर प्रदा जाता है कि 'बहारापन उतरा?' के कहते हैं 'हाँ उतरा'। इस समय के पदवात लटके या लटकी को खर नहीं खाने दिया जाता। पत्तल की बंधी हुई घन्टुएँ घूरे में गाड़ दी जाती हैं, इसे पूरा पुझाई कहते हैं। यह प्रथा बग्या के यहाँ नहीं होती, वर के यहाँ बारात चलने के पहिले होती है।

उसी दिन दोनों पक्षों में कुछ अन्य विधियाँ भी सम्पन्न होती हैं—अहीर के घर की पूजा, भुजियाँ के माड की पूजा आदि।

यहाँ तक की रीतियाँ दोनों पक्षों में समान रूप में लग्नपत्री के अनुगार होती हैं। कुछ विधियाँ दानों के यहाँ पृथक्-पृथक् रूप में होती हैं। विवाह के दिन माता पुत्री को लेकर घर-घर सोहाग माँगने जाती हैं। माँ में स्त्रियों का विद्याल समूह होता है। घर-घर मुहागिने अपने माँग का मिःदूर बग्या के माये पर बढ़ाती है, मुहाग का यह उमडता हुआ रूप अत्यन्त मनोहर होता है।

उधर वर-पक्ष के यहाँ बारात की 'निकरौगी' होती है। पीला जामा पहने, मोर लगाए, पैरों में महावर तथा आँखों में काजल लगाये श्रीवर की शोभा दर्शनीय होती है। गाँव की स्त्रियों का समूह मंगल-गान गकर बारात को प्रेषित करता है। निकरौनी में अनाइ स्थानों में वर को छोडे पर बैठाने की रीति है। अपने घर से प्रस्थान होकर बारात कन्या के यहाँ पहुँचती है। बग्या-पक्ष के व्यक्ति उसका स्वागत करते हैं। बग्या का पिता श्रीवर की पूजा करता है, तब बारात जनपासे में ठहरा दी जाती है।

संध्या समय द्वार-चार होता है। बारात बग्या के दरवाजे पर धाती है। वर की पूजा होती है और वहाँ पर बग्या का पिता निर्धारित धनराशि, वस्त्र,

घन घन बेटी हो तोहरो जनम भइले, देवतन जिहसे बमंडु ए ॥  
 भइले बिवाह परेला मिर सेनुर, नब लान माये दहेज ए ।  
 घर में कै भाड़ा आंगन देई पटभवि, गलघट के पिदा जनि होइ ए ॥  
 जाहु हम जनितीं कि घिया कोवि जनमिहै, मिहिनी हम मरिनि भरार ए ।  
 मरिनि के भारे भुरे घिया भरि लइती, छुटि जइते गरेहुजा संताप ए ॥

(गी० प्रा० गी०) पृ० २७ ।

सम्पूर्ण गीत मातृ-हृदय की गहन वेदना से पूर्ण है। बेटी को सम्बोधन करके गये इन गीत में समाज में व्याप्त कन्या की उपेक्षा का यथार्थ चित्रण प्राप्त होता जन्म काल से ही कन्या दुःख भ्रष्ट एवं घृणा से पूर्ण परतावरण पाती है। एक न समस्या के रूप में यहाँ कन्या को प्रस्तुत किया गया है त्रिपका जन्म भादो की अपेक्षी रात में हुआ था। घुणा से भर कर सास-जननद ने दीउक भी गहीं न, कुबोलों से उनका स्वागत किया। अदार वेदना और ब्रष्ट से माता की रास का भी उग दिन में ग्रहण हो गया। देवता भी उस दिन से कूठ कर र। दिन-रात चिन्ता और कष्ट का आनक है। पिता की चिन्ता तो उस दिन ने जय दय कन्या का विवाह हो जायगा। किन्तु विवाह क्या इतना सरल ताव का दहेज मागा जा रहा है। हे ईश्वर शत्रु के घर में भी कन्या हो। कन्या उत्पन्न करने की अपेक्षा उसे गर्भ में ही मार देना उत्तम है। अन्तिम पंक्तियों माता के हृदय की अथाह चिन्ता से उत्पन्न कठोरता एवं न मानिक विषय उपस्थित करती है।

रतुष के घिया जनि होय ए" से माता के हृदय की विवशता प्रन्दन कर कडवी मिर्चों को घोल कर पीने और गर्भस्थ कन्या को मार डालने की रक्त, पीडा, यातना और आतंक में ग्रहित छटपटाती हुई स्त्री का जो दित नर्तक स्वल्प व्यक्त है, वह हिन्दू समाज का बीभरस उपहास है—

हम जनितीं घिय कोवि जनमिहै, मिहिनी हम मरिनि भरार ए ।  
 र के भारे भुरे घिया भरि जइती, छुटि जइते गरेहुजा संताप ए ॥"

समाज में कन्या को उपेक्षित एवं घृणित स्थान प्राप्त होने का एक न की समस्या है। अपने रक्त से मज्जोब अंग को दान करने के पिता को अपनी सम्पूर्ण सम्पत्ति, अपनी सम्पूर्ण प्रतिष्ठा का भी त्याग नय कहीं कन्या का विवाह सम्पन्न हो पाता है। असहाय और निरीह ट की "मा नहीं है। कुकीतों में समाज की कुरीतियों

भरण धापात से व्यथित एक

धन धन बेटो हो तोहरो जनम भइले, देवतन लिहसे बसेढ<sup>१</sup> ए ॥  
 भइले बिबाह परेला सिर सेतुर, नब लान मागे दहेज ए ।  
 घर में के मादा आंगन देई पटरुवि, सलरु<sup>२</sup> के भिदा जनि होइ ए ॥  
 जाहु हम जनिती कि धिया कोखि जनमिहे, पिहिनीं हम मरिचि भरार<sup>३</sup> ए ।  
 मरिचि के भारे भुरे धिया भरि लइती, छूटि जइते गरेहुआ<sup>४</sup> संताप ए ॥  
 (गो० प्रा० गो०) पृ० २७ ।

सम्पूर्ण गीत मातृ-हृदय की गहन वेदना से पूर्ण है। बेटो हो सम्बोधन करके गाये गये इस गीत में समाज में व्याप्त कन्या की उपेक्षा का यथायं चित्रण प्राप्त होता है। जन्म काल से ही कन्या दुःख कष्ट एवं घृणा से पूर्ण परतावरण पाती है। एक विषम समस्या के रूप में यही कन्या को प्रस्तुत किया गया है जिसका जन्म भादों की काली अंधेरी रात में हुआ था। घृणा से भर कर सास-ननद ने दीपक भी नहीं जलाया, कुबोलों से उसका स्वागत किया। अपार वेदना और कष्ट से माता को भूल-प्यास का भी उस दिन से अन्वेषण हो गया। देवता भी उस दिन से हठ कर चले गए। दिन-रात चिन्ता और कष्ट का आतंक है। पिता की विन्ता तो उस दिन दूर होगी जब इन कन्या का विवाह हो जायगा। किन्तु विवाह क्या इतना सरल है? नौ लाख का दहेज मागा जा रहा है। हे ईश्वर शत्रु के घर में भी कन्या उत्पन्न न हो। कन्या उत्पन्न करने की अपेक्षा उसे गर्भ में ही मार देना उत्तम है। गीत की अन्तिम पक्तियाँ माता के हृदय की अथाह चिन्ता से उत्पन्न कठोरता एवं नृशंसता का मार्मिक चित्र उपस्थित करती हैं।

“सतुरु के धिया जनि होय ए” में माता के हृदय की विवशता श्रन्दन कर रही है। कड़वी मिर्चों को घोल कर पीने और गर्भस्थ कन्या को मार डालने की कल्पना में दुःख, पीड़ा, यातना और जातक में प्रमित छटपटाती हुई स्त्री का जो अधीर, उन्मादित उत्तेजक स्वरूप व्यक्त है, वह हिन्दू समाज का बीमत्स उपहास है—

“जाहु हम जनिती धिय कोखि जनमिहे, पिहिनीं हम मरिचि भरार ए ।  
 मरिचि के भारे भुरे धिया भरि जइती, छूटि जइते गरेहुआ संताप ए ॥”

हिन्दू समाज में कन्या को उपेक्षित एवं घृणित स्थान प्राप्त होने का एक मात्र कारण दहेज की समस्या है। अपने रक्त से मजबूत अन्न को दान<sup>१</sup> करने के साथ-साथ न ता-पिता को अपनी सम्पूर्ण सम्पत्ति, अपनी सम्पूर्ण प्रतिष्ठा का भी त्याग करना पड़ता है, तब कहीं कन्या का विवाह सम्पन्न हो पाता है। असहाय और निरीह माता-पिता के कष्ट की कोई सीमा नहीं है। लोकगीतों में समाज की कुरीतियों का नग्न प्रदर्शन हुआ है।

अवधी लोकगीत में भी कष्ट और दुःख के भीषण आघात से व्यथित एक माता दहेज की समस्या से क्षुब्ध हो उठी है,—

1. बास ।
2. शत्रु ।
3. कड़वा ।
4. अत्यधिक भीषण ।





धन धन बेटी हो तोहरो जनम भइले, देवतन लिहसे बसेढ़<sup>१</sup> ए ॥  
 भइले बिबाह परेला सिर सेनुर, नब लान मागे दहेज ए ।  
 घर में के मांडा आंगन देई पटकवि, सलरु<sup>२</sup> के भिदा जनि होइ ए ॥  
 जाहु हम जनिती कि धिया कोखि जनमिहे, पिहिनी हम मरिचि भरार<sup>३</sup> ए ।  
 मरिचि के भारे भुरे धिया भरि लइती, छूटि जइते गरेहुआ<sup>४</sup> सताप ए ॥

(गो० प्रा० गी०) पृ० २७ ।

सम्पूर्ण गीत मातृ-हृदय की गहन वेदना से पूर्ण है। बेटी को सम्शोधन करके गाये गये इस गीत में समाज न व्याप्त कन्या को उपेक्षा का यथार्थ चित्रण प्राप्त होता है। जन्म काल से ही कन्या दुःख कष्ट एवं घृणा के रूप में परित्याग पाती है। एक विषम समस्या के रूप में यहाँ कन्या को प्रस्तुत किया गया है जिसका जन्म भादों की काली अंधेरी रात में हुआ था। घुणा में भर कर सास-ननद ने दीनक भी नहीं जलाया, कुबोलों से उसका स्वागत किया। अपार वेदना और कष्ट से माता की भूख-प्यास का भी उस दिन में अहरण हो गया। देवता भी उस दिन से रूठ कर चले गए। दिन-रात चिन्ता और कष्ट का आतंक है। पिता की विन्ता तो उस दिन दूर होगी जब इस कन्या का विवाह हो जायगा। किन्तु विवाह क्या इतना सरल है? नौ लाख का दहेज मांगा जा रहा है। हे ईश्वर शत्रु के घर में भी कन्या उत्पन्न न हो। कन्या उत्पन्न करने की अपेक्षा उसे गर्भ में ही मार देना उत्तम है। गीत की अन्तिम पंक्तियाँ माता के हृदय की व्याह चिन्ता से उत्पन्न कठोरता एवं नृशंसता का मार्मिक चित्र उपस्थित करती हैं।

“सतुरु के धिया जनि होय ए” में माता के हृदय की विवशता श्रन्दन कर रही है। कड़वी मिर्चों को घोल कर पीन और गर्भस्थ कन्या को मार डालने की कल्पना में दुःख, पीड़ा, यातना और जातक में ग्रहित छूटपटाती हुई स्त्री का जो अधीर, उन्मादित उत्तेजक स्वरूप व्यक्त है, वह हिन्दू समाज का बीभत्स उपहास है—

“जाहु हम जनिती धिय कोखि जनमिहे, पिहिनी हम मरिचि भरार ए ।  
 मरिचि के भारे भुरे धिया मरि जइती, छूटि जइते गरेहुआ सताप ए ॥”

हिन्दू समाज में कन्या को उपेक्षित एवं घृणित स्थान प्राप्त होने का एक मात्र कारण दहेज की समस्या है। अपने रक्त से मजबूत अंग को दान करने के साथ-साथ माता-पिता को अपनी सम्पूर्ण सम्पत्ति, अपनी सम्पूर्ण प्रतिष्ठा का भी त्याग करना पड़ता है, तब कहीं कन्या का विवाह सम्पन्न हो पाता है। असहाय और निरीह माता-पिता के कष्ट को कोई सीमा नहीं है। लोकगीतों में समाज की कुरीतियों का नग्न प्रदर्शन हुआ है।

अवधी लोकगीत में भी कष्ट और दुःख के भीषण आघात से ग्रहित एक माता दहेज की समस्या से क्षुब्ध हो उठी है—

1. बास ।
2. शत्रु ।
3. कड़वा ।
4. अत्यधिक भीषण ।

बाराही बराह मडए तर-बार्ई, नौ लाख-दानक होय । ११ ॥  
 भितरा के बामन अंगन-परि दी-हे-हि, धिया दायज नहि हूँय ॥  
 जो मै ज-स्थां बिया कोयि हाइदे, मागिउं में पन ही मकोय ॥२  
 डागो सेज उहान में डरलिउ, प्रभु जा से रहतिउ कोहाय ॥

(अ० नो० प० पृ० १८६।)

बाराह जा गई, फिर भी विवाह नहीं हुआ। नौ लाख दहेज का मांगा जा रहा है। कहाँ से लाएँ इतना धन? पर के बतन रीते पड है, इतना दहेज नहीं दिया जा सकता। चिन्ता-प्रसेन, वेदना-गोहित माता के सम्मुख भाषण विषमता छाई हुई है। संताप और दुःख की मर्मन्तर पातला से क्षुब्ध हो कर वह कहता है कि अगल की विपाक मबोय खा कर मैं गर्भ को नष्ट कर देती, पति के लिये बिछो सय्या उठा देती, पति से कभी नहीं बोलती यदि यह ज्ञात होता कि कन्या का जन्म होगा।

कन्या के लिए उचित बरुषों काज करना, गितना कठिन और कष्टप्रद कार्य है यह कन्या का पिता ही जानता है। चार-पाँच बरुषों के अथक परिश्रम के उपरान्त भी, कभी-कभी उचित बरुषों की प्राप्ति नहीं होती।

एक भोजपुरी गीत में कन्या के लिये उचित बरुषों की खोज करने में व्याकुल और क्षुब्ध पिता के मन की कक्षा छलक उठी है—

बेटी जाहि दिन जनम तोहार, मडउआ के राति परीवा ।  
 राम जी काहे जनमेली मोर बिटिया ॥  
 हुमुआ खोजी त बेटी पसघी- ना भीले ।  
 सिलुहे छिनउनी तोरे ना बिटिया ॥ राम जी० ॥  
 पुषव खोजलो बेटी पछीमो खोजलो ।  
 खोजलो शहर गुजरात बिटिया ॥ राम जी० ॥  
 तोरे जोग बेटी बर नारी मिलले ।  
 कइसे करवि कन्यादान बिटिया ॥ राम जी० ॥  
 पुषव गइलो बेटी पछीमो त गइलो ।  
 गईलो, जौरीसा जगरनाथ बिटिया ॥ राम जी० ॥  
 तोरे जोग बेटी हो बर एक मिलले ।  
 मिलले राजकुमार बिटिया ॥  
 राम जी एही लागी जनमेली मोर बिटिया ॥  
 अछल कापेला वन्नन कापेला ।  
 कापेला कुसवा के डाडि बिटिया ॥ राम जी० ॥  
 बोध मडउवा बाबा भोरे कापीले ।  
 जाय बइठउवते बापन बिटिया ॥ रामजी० ॥

१. अपसन्न ।

२. सकड़ी का कुन्दा जो प्रसूति-गृह में बाहर धीरे-धीरे जलता-रहता है ।

जनि काँपहु अक्षत जनि काँपहु चनन ।

जनि काँपहु कुपवा के डाढ़ि ब्रिटिया ॥रामजी॥

जनि काँपहु वावा हो जाये ले ते घिअवा ।

भले करव कन्यादान ब्रिटिया ॥रामजी॥

(भा० नो० ५० र० पृ० ३७१)

इन गीत में कन्या के जन्म से लेकर विवाह तक एक असहाय पिता की कठिनाइयों का वर्णन है। वह निधन पिता जो कन्या के जन्म के समय नाश काटने को हंसिया के स्थान पर सीपी पाता है, विवाह के समय दहेज की व्यवस्था कैसे कर सकता है? धनाभाव होने के कारण उसकी कन्या के लिये सरलता से वर नहीं प्राप्त होता है। चारों दिशाओं में वर की खोज में वह भटकना रहता है। अन्त में एक वर की प्राप्ति होती है। मठप के नीचे कन्यादान के लिये पिता अपनी पुत्री के साथ उपस्थित है। आतंक और भय से वह धर-धर काँप रहा है। उसे विश्वास नहीं है कि उसकी कन्या का विवाह निर्विघ्न रूप से सम्पन्न हो सकेगा। अमहाय, दरिद्र और निरीह पिता की भयभीत मन-स्थिति का अत्यन्त स्वाभाविक वर्णन हुआ है। कन्या का विवाह इतनी कठिन समस्या का रूप धारण कर चुका है कि उसकी निर्विघ्न सम्पन्नता स्वयं कन्या के पिता के लिये ही नहीं, सम्पूर्ण प्रवृत्ति के लिये अविश्वसनीय है। इसीलिये भीषण विघ्न की आशंका में मंठप में अवस्थित अक्षत, चनन और कुश भी काँप रहे हैं।

समाज की कुरीतियों के विनाशकारी परिणाम का प्रकृति-ध्यापी प्रभाव मनुष्य की घोर अनतिवृत्ता का सूचक है। योग्य वर की समस्या का कष्टमय चित्रण अबधी लोकगीतों में भी प्राप्त होता है। दहेज देने में असमर्थ पिता के लिये अपनी कन्या के अनुरूप वर प्राप्त करना एक अत्यन्त कठिन कार्य है। दहेज की बलिवेदी पर कन्या का निरीह पशु के समान बलिदान हो जाता है और अमहाय पिता आँसू में आँसू लिये सब कुछ देखता है, सब कुछ सहन करता है।

घाँघचनि ऐसी बेटो सुन्दरि, दादुल घामु देखे कुम्हलाय ।

अह बरु देख्यो फुलगेंदवा की नाईं नग्र बलि-बलि जाय ॥

दूँढ्यो मैं आटनु दूँढ्यो मैं पाटनु, दूँढ्यो मैं गड़ गुजरात ।

सुम्हरी जोगि बरु नहि पायो अथ बेटो रही कुंआरि ॥

कहाँ दूँढ्यो आटनि पाटनि, कहाँ दूँढ्यो देस सब आरि ।

नग्र अयोध्या माँ दुई घर सुन्दर, एकु लछिमन एकु राम ॥

उइदूँढ्यो वर बेटो अचहड़ पचहड़ हाथिन दुआरे की चार ।

उइदूँढ्यो वर बेटो लंका का दायजु, मोरे धूते दीनह न जाय ॥

जेहि के न होय दादुलि अचहड़ि पचहड़ि, हाथिन दुआरे की चार ।

जेहि के न होइ दादुलि लंका का दायज, अह बरु दूँढ्यो घरबाहु ॥

(अ० सो० प० पृ० १६८)

घु घची के समान रक्तिम वर्ण युक्त सुन्दर कन्या है जो घूँप देखते ही कुम्हला जाती है, उसके लिये गेंदा के फूल के समान सुन्दर वर की खोज है जिस पर समस्त नगर बलि-बलि जाय। पिता ने बहुत खोज की पर सुयोग्य वर, नहीं मिल सका।

अन्त में दोन, दुखी और असमर्थ पिता ने दुख्य होकर बेटी ने सह दिया कि उसे कुंवारी हो रहना होगा। तब बेटी ने स्वयं ही पिता को दो श्रेष्ठ कुलोत्पन्न वर बताये—राम और लक्ष्मण। पिता अपार दुख के साथ कहता है कि ये दानो श्रेष्ठ वर असौम दहेज मांगते हैं। गीत में 'जन्हड पचहट' दुभारे की चार 'हाथिन और लफा का दायजु' कह कर वर पक्ष की ओर से मांगी गई विद्याल धन राशि को स्पष्ट किया गया है। यह मुनकर कन्या दुख से क्लान्त हो जाती है। पिता की विवशता वह समझती है। एक भारतीय बाला अविवाहिता भी नहीं रह सकती है। अतः वेदना व्यक्त, कष्टन शब्दों में वह इतना ही कहता है कि किसी घरवाह से ही विवाह कर दो।

धनाभाव से प्रसित जितने ही पिता अपनी कन्या को अनुचित वर के हाथों में समर्पित कर देते हैं। दहेज-प्रधान हिन्दू-समाज के दोषों का लोकगीतों में स्पष्ट अंकन हुआ है।

दहेज की समस्या दिनों दिन भयंकर रूप धारण करती हुई समाज को आतंकित कर रही है। इसका विद्याल व्यापक प्रभाव में अनेक पिता नष्ट हो चुके हैं अनेक कन्याओं का जीवन मिट चुका है। इसीलिये कन्या का विवाह एक भयंकर 'ग्रहण' कहा गया है जिसमें उपग्रह होने के लिये पिता को भीषण कष्टों का सामना करना पड़ता है। जिस प्रकार सूर्य और चंद्र ग्रहण वश राहु के द्वारा प्रसित किये जाते हैं, उसी प्रकार कन्या का पिता भी जामाता रूपी राहु से प्रसित होता है। दहेज ही इस भीषण सबट-स्थिति से मुक्ति दिलाता है। जामाता के द्वारा कन्या का ग्रहण वास्तव में मही 'कन्या-ग्रहण' है जिसमें कन्या तथा कन्या के पिता—दोनों पर ग्रहण लगता है। दोनों ही वर रूपी राहु का मुखग्रास बनते हैं।

भोजपुरी प्रदेश में प्रचलित एक गीत में इस ग्राम्य-दर्शन की अभिव्यक्ति हुई है—

कवन गरहनवा<sup>१</sup> बाबा साभही<sup>२</sup> लागे हो, कवन गरहनवा भिनुवार<sup>३</sup> ए ।  
 कवन गरहनवा बाबा मडवनि<sup>४</sup> लागेला, कव दोनों उगरह<sup>५</sup> होई ए ॥  
 खान गरहनवा बेटी माक डी लागेला, मुरुज गरहनवा भिनुसार ए ।  
 थियवा गरहनवा बेटी मडवनि लागेला, कव दोनों उगरह होई ए ॥  
 हमरा ही बाबा के सोने के थरियवा, छवत भानाननि होई ए ।  
 उह थरिया बाबा दामादे के दीहिन, तब रउरा उगरह होई ए ॥  
 हमरा ही भइया का मुनर गइया हो, सोनवे मडावत चारो खूर ए ।  
 मुनर गइया दामादे के दीहित हो, तब राउर उगरह होई हो ॥

(श्री० लो० पृ० २२२)

1. ग्रहण
2. सध्या को
3. प्रातःकाल में
4. मडप में
5. उपग्रह, मुक्ति।

इस गीत में अत्यन्त सुन्दरता से उपयुक्त तथ्य को निरूपित किया गया है। कन्या का अपने-पिता से प्रश्न है कि प्रातःकाल में कौन-सा ग्रहण लगता है, संध्या में कौन-सा ग्रहण लगता है और मंडप के नीचे कौन-सा ग्रहण लगता है? उस तीसरे ग्रहण से उग्रह होने का उपाय क्या है? पिता का उत्तर है कि प्रातःकाल में सूर्य-ग्रहण संध्या में चंद्र-ग्रहण तथा मंडप में कन्या-ग्रहण लगता है। पिता नहीं इस तीसरे ग्रहण से उग्रह होने का क्या उपाय है। इस पर कन्या अपने पिता से, सोने की घाली और स्वर्ण के खुर् वाली गाय जामाता को दान में करने का अनुग्रह करती है, क्योंकि तीसरे ग्रहण से उग्रह होने का एकमात्र यही उपाय है।

इसी प्रकार की भावनाओं से संयुक्त एक गीत अवधी में प्राप्त होता है—

कौन गरहनवा बाबा सभके जो लागे कवन गरहन भिनुसार ।  
 कवन गरहनवा बाबा औघट लागे कब धौ उगरह होइ ॥  
 चंद्र गरहनवा बेटी सभके जो लागे सुरज गरहनवा भिनुसार ।  
 गेरिया गरहनवा बेटी औघट लागे कब सौ उगरह होइ ॥  
 कापइ हाथी रे कापइ घोडा कापइ नगरा के लोग ।  
 हाथ मे कुस लइ कापे बाबा कब धौ उगरह होइ ॥  
 विहसइ हाथी रे विहसइ घोडा, विहसइ सकल बारात ।  
 भइये मुदित मन समधी रे विहसइ भले घर भयउ विवाह ।  
 गगा पैठि बाबा मूरज बिनबै भोर धूत धिया जनि होय ।  
 बेरिया जनम तब देव विधाता जब घर सम्पति होइ ॥

(क० को० पृ० ३५५)

संध्या को कौन-सा ग्रहण लगता है और प्रातः कौन-सा ग्रहण लगता है तथा असमय में कौन-सा ग्रहण लगता है? पिता का उत्तर है कि संध्या को चंद्र ग्रहण, प्रातः सूर्य ग्रहण और असमय में कन्या-ग्रहण लगता है।

कन्या-ग्रहण के लगने का कोई समय नहीं है और न उसके छूटने का ही कोई निश्चित समय है। मंडप के नीचे इस ग्रहण से मुक्ति पाने के लिये तत्पर पिता हाथ कुश लिये काप रहे हैं, द्वार पर खड़े हाथी-घोड़े और नगर के समस्त व्यक्ति भी काप रहे हैं। सबके मन में अथाह चिन्ता है कि कन्या का विवाह निर्विघ्न रूप से सम्पन्न हो पायगा या नहीं। घर पक्ष संतुष्ट हो गया और विवाह कार्य में कोई विघ्न नहीं आया। समस्त बाराती और हाथी-घोड़े भी प्रसन्न हो गए। अपना सर्वस्व देकर कन्या के पिता ने सबको संतुष्ट एवं प्रसन्न कर लिया पर, स्वयं कपाल हो गया। गंगा में प्रविष्ट होकर वह सूर्य से प्रार्थना करता है कि अब किसी अन्य कन्या को संभालने की शक्ति उसमें नहीं है। विधाता कन्या का जन्म, उनी समय में दे जब घर में वैभव हो, सम्पत्ति हो। दीन-हीन अविचन पिता का विवश हृदय कराह उठा है इस एक पक्ति में—

“बेरिया जनम तब देव विधाता जब घर सम्पति होइ ।”

दहेज-व्यवस्था के कारण हिन्दू-समाज में कन्या का पिता होना ही एक घोर अपमान, लज्जा एवं न्लानि का विषय हो जाता है। जिस दिन से कन्या का घर में

पदापण होता है, माता-पिता पर बिनाश का बॉम्ब लद जाना है। उनके विवाह के योग्य होने पर तो माता-पिता का दिन का खाना और रात का सोना बटिन हो जाता है। भूला-प्युसा, दर-दर की टोकरें माता हुआ निरीह पिता घर की खोज करता है। घर प्राप्त हो जाने पर भी विवाह राय में पग-पग पर धपमान की आसंका से वह आतंकित रहना है। घर पक्ष को प्रसन्न करने के लिये उसे प्रतिपन्न अवगत रहना होता है। विवाहोपरान्त भी घर पक्ष के समक्ष उसे आजीवन भूका हुआ व छोटा बन कर रहना होता है।

प्रत्येक कन्या अपने लिये रूपवान घर की कल्पना करती है। उसके मन में उसके मनो में एक सुन्दर मुकुमार की छवि विराजमान होती है। परन्तु पिता अपनी कन्या के हृदय-भावों की प्रायः समझन की चेष्टा नहीं करता और कभी-कभी समझ कर भी अपनी विवशताओं के समक्ष उसे महत्व नहीं दे पाता। लोकोत्तरी में कन्या के हृदयोद्गारों का अत्यन्त वास्तविक निरूपण हुआ है। विवाह-योग्य कन्या अपने पिता से आग्रह करती है—

आरे आरे बाबा मुघर घर हेरिहू हम बेटी तोहरी दुलारि ।  
तीन लोक में हम भइली मुग्ररि, हेयो ना करइहू हमारि ॥

(भो० लो० क० पृ० ३२२)

किन्तु पिता ने अपनी कन्या के लिये जिन घर को ढूँढा है वह श्याम वर्ण का है। काले घर की सूचना कन्या के सुनहले स्वप्नों पर घामिक आघात करती है। इस दुःख को वह सहन नहीं कर पाती और पिता से शिकायत करती है—

बाबा न देखो बाग बगइचा, बाबा न देखो फुलवारी ए ।  
काहा दल उतरो ए बेटो बरियाति टिकाइवि फुलवारी ए ॥  
रउरा चुकली ए बाबा हमरी वीरया, हमरा कीरइवा घर आवे हो ।  
सावर सावर जनि नहु बेटो, सावर कृष्ण कन्हाई हो ॥  
बदन मलिन देखि पूछेले बाबा काहे बेटो मन मलीन हो ।  
बाराबा के भइया बडि फूहड़ि बेटो, तिसिया के लेलवा लगावे हो ॥  
तोहरा भइया बडि गिहिंपनि बेटो, कइवा तेल अबटेले हो ।  
ए ही सेबर भइले सावर बेटो तू भइलू धपधप गोरी हो ॥

(भो० लो० गी० पृ० २२८)

पिता बारात के निवास की व्यवस्था में लगे हैं, उतही समय कन्या काले घर खोज करने की शिकायत करती है। पिता अपनी दुःखी कन्या को आश्वासन देते हुए कहते हैं कि कृष्ण भी सावले थे अतः श्याम वर्ण का घर पाना गौरव की बात है, दुःख की नहीं। इस तर्क से भी कन्या के मुख की मलीनता दूर नहीं होती, तब पिता कहता है कि घर की माता बड़ी फूहड़ थी जिसने ने तीसी के तेल को लगा-लगा कर उसे काला कर दिया और कन्या का माता ने सरसो के तेल का प्रयोग किया था। जिससे उसका गौरा रंग हो गया। पिता का आशय है कि घर का रंग वास्तव में काला नहीं था, बल्कि उसकी माता की असावधानी से काला हो गया है।

एक अवधी लोकगीत में भी बाले वर को प्राप्त करने से कन्या की भावनाओं का चित्रण प्राप्त होता है—

उंची अटगिया पर चढ़ि गई जाहिली, अरे बाबा नजरिया परि गई हो ॥  
 आटन हेरयो बेटी, पाटन हेरयो हेरयो गढ गुजरात हो ।  
 तुमही जोग वर कतहू न पावा अब बेटी रहह कुंवार हो ॥  
 भितरगुत्ते निकरी है बेटी की दादी रानी काहे बेटी बदन मलीन हो ।  
 काहे बेटी अनमन काहे बेटी धनमन काहे बेटी बदन मलीन हो ॥  
 की बेटी तोट घाटा है कलेउना की भोजी बोले विष बो । हो ।  
 काहे बेटी अनमन काहे बेटी धनमन काहे गुन बदन मलीन हो ।  
 ना दादी मोरा घटा है कलेउना भोजी बोले विष बोल हो ।  
 हमरे जोग दादी वर ना मिले रे एही गुन बदन मलीन हो ।  
 गुध्र बदन दादी में है जो बेटी गोरा बदन वर चाहिये ।  
 इतना बचन सुनि बोली है दादी रानी मुनो बेटी बचन हमार रे ।  
 बेटी दादी गोरी है बाबा सावरे, बेटी माता गोरी है पिता सांवरे ।  
 बेटी चाची गोरी है चाचा सावरे, बेटी बुआ गोरी है फूफा सावरे ॥  
 बेटी मौता गोरी है राम सांवरे बेटी राधा गोरी है कृष्ण सावरे ।  
 कृष्ण कहैया मुख मुरली बजायै, मोहै सब समार रे ॥

(सु० गी० पृ० ५१)

इस गीत में गुध्र-वर्ण-युक्त कन्या अपने लिये गौर वर्ण के वर की कामना करती है। सर्वत्र खोज करने के उपरान्त पिता को कही गौर वर्ण का धर नहीं मिलता और वह पुत्री के समस्त अममयता व्यक्त कर देता है। आजीवन कुंवारी रहने की आशंका कन्या को दुःखान्निभूत कर देती है। एक दिन उसका उदास मुख देख कर दादी दुःख का कारण पूछती है। सम्पूर्ण वाग्ण ज्ञान होने पर अपने अनुभवों के आधार पर वह कन्या को उपदेश देती है कि स्त्री का गोरा रंग और पुरुष का श्याम रंग ही श्रेष्ठ होता है। प्याचहारिक तर्कों के द्वारा कन्या का हृदय परिपक्व करना इत गीत की विशेषता है।

सब दृष्टिकोणों में विचार करने के उपरान्त जब कन्या के पिता को वर पसंद आ जाता है तब पर की 'बरीसा' कर ली जाती है। वर के हाथ में कुछ धन रख कर इम'क्रिया को सम्पन्न किया जाता है और वर उस विशेष कन्या के लिये सुरक्षित हो जाता है। उसके उपरान्त षडित द्वारा निर्धारित शुभ मुहूर्त में तिलक चढ़ाया जाता है।

तिलक का मन्नागेह वर पक्ष में अधिक धूमधाम में होता है और स्त्रियां खूब गीत गाती हैं। कन्या के हाथ में तिलक का साधान स्पर्श कराने के समय कन्या घर में भी गीत गाए जाते हैं। इसी मुख्य विधि को आरम्भ करने के पूर्व कुछ शुभ मंगल और मंगल गायें जाते हैं।

भोजपुरी प्रदेश में कन्या पक्ष में इस प्रकार मंगल गाया जाता है—

आजु मिया जी के विवाह के लगनियाँ, ए नखि पर घर मंगल ।

शेजनु धान धनबोर, ए नखि पर घर मंगल ।

मय देवता मिलि जै जै बोलो,

आरे मलि मुफल भइले मनका का मन नीतली आनु रे विअहव ॥

(भो० लो० सा० पृ० ११४)

बच्चे हरे बाँसों का मंडप हो उम पर पानों का छाजन हो । गोबर से लिपी घरती पर आंगन में मोतियों में चौक पूरा गया हो और पड़ित ने स्वर्ण-कलश की स्थापना की हो । इस कलश पर मणि-निमित्त दोपक जल रहा हूँ—तत्पश्चात् मुन्दर वर राम मोतियों में अजुन भर कर बँटेंगे और मुन्दरी कन्या मोता मिनदूर से अपनी मांग भगवती । इस प्रकार में राम-मोता के परिणयोत्सव पर देव गण जय जयकार करते हैं और सबही मनोपामनाएँ पूर्ण हों जाती हैं ।

लोकगीतों में प्रत्येक वर 'दमरुध पुत्र राम' होता है और प्रत्येक कन्या 'जनक-नन्दिनी मोता' होती है ।

अवधी प्रदेश में भी मंडप के गीतों में समान भाव धारा का प्रवाह है—

धाउ रे नउआ धाउरे वरिया, हमरी अजोध्या लगे जाहू रे ।

हमरी अजोध्या में पान बहुत हवै पानन माइन छवाव ॥१॥

काहे रामजी बिनती करति हो, लछिमन चिरिया हमारि ।

मानुम देहे पान कहाँ पावो तिनवन मांडव छवावो ॥२॥

धाउ रे नउआ धाउरे वरिया हमरी अजोध्या लगे जाहू रे ।

हमरी अजोध्या में मोतिया बहुत हवै, मोतियन चौक पुराव ॥

काहे रामजी बिनती करति हो लछिमन चिरिया हमारि ।

मानुम देह मोती कहाँ पावो, कनिकहि चौक पुरावो ॥४॥

धाउरे न आ धाउरे वरिया हमरी अजोध्या लगे जाहू रे ।

हमरी अजोध्या में मोनवा बहुत हवै मोने कलसा गहाव ॥५॥

काहे रामजी बिनती करति हो लछिमन चेरिया हमारि ।

मानुम देह मोनु कहाँ पडहोँ माटी वा कलमु घरावो ॥६॥

धाउरे नउआ धाउरे वरिया हमरी अजोध्या लगे जाहू रे ।

हमरी अजोध्या में चननु बहुत हवै चनन वा खम्भ गहाव ॥७॥

काहे रामजी बिनती करति है, काहे लछिमन चेरिया हमारि ।

मानुम देहि चननु कहाँ पडहोँ, बांगुनि खप गहावो ॥८॥

(अ० लो० प० पृ० १२९)

इन गीत में सामान्य व्यक्ति के सामर्य का अत्यन्त मनोहर रूप में वर्णन हुआ है । राम के रूप में वैभवशाली वर का चित्रण किया गया है जो अपनी मनु-गल के नाई और बागी में चन्दन के खम्भों पर, पानों का छाजन बना कर मंडप-रचना का आग्रह करता है । उम मण्डप के नीचे मोतियों में चौक पूरा गया हो और मोने का कलश रखा गया हो । परन्तु कन्या-पक्ष की क्षमता से परिचित नाई और बागी वर महोदय को नीति-वृशलता में प्रत्युत्तर देकर शान्त कर देते हैं । उनका कथन है कि मण्डप-रचना के निमित्त उपर्युक्त बहुमूल्य पदार्थ साधारण मत्स्यी को प्राप्त नहीं होते । वे जो वर पानों के लिए ले सकते हैं, वे ही पानों के लिए ले सकते हैं ।



मनुष्य ही ब्रह्म के सन्धियों पर क्रम का ध्यान देकर मण्डप का निर्माण करता है। मण्डप के नीचे जाटा से चोक पूर कर मिट्टी का कलश रखता है। प्रायः वर-पक्ष के व्यक्ति कन्या-पक्ष को भुका हुआ एव हीनता से युक्त देखकर प्रसन्न होते हैं। यहाँ भाई और बारी के द्वारा वर को प्रसन्न करने के लिये आयासपूर्वक दीनता को ग्रहण करने का भाव अभिव्यजित है। उनमें कथन से वर को आश्वासन मिलता है कि उसकी अयोध्या में समस्त वस्तुएँ इसलिये प्राप्त हैं कि वह देव पुरुषों की भूमि है, और यहाँ (जनकपुर में) सामान्य मनुष्यों का वास है, इसलिये समस्त वस्तुएँ अप्राप्य हैं।

मण्डप के नीचे वेदी बनाने समय एक अन्य गीत गाया जाता है जिससे देवताओं का आवाहन करते हुए कन्या के विवाह की सकुशल सम्पन्नता की कामना की जाती है—

कुशलेत मटिया खोदाइव, वेदिया बंधादव हो।  
 तादि वेदी चट्टि भूप लोग बइठई,  
 रामा होय लाग मंगल भनकार, जनकपुर माडव।  
 गया जी के नेवतव, गजाधर नेवतव,  
 काशी विश्वनाथ जनकपुर माडव।  
 भारी औ खण्ड भैरोंनाथ जी के नेवतव,  
 नेवतव वीर हनुमान जनकपुर माडव।  
 गया जी आएनि, गजाधर आएनि,  
 आएनि वीर हनुमान जनकपुर माडव।  
 बाबा जनक रिखि एक छत कीन्हैन,  
 रामा सोय मन के धनुष चिरिछ ओटावाइनि,  
 जे वर भाई धनुष ओहि तोरिहै,  
 रामा उनही में सीता विवाहि जनकपुर माडव।  
 चुटकी सबद रामजी धनुष उठाइनि, हो,  
 रामजी धनुष गई है चकचूरि, जनकपुर माडव।  
 चुटकी सबद रामजी सेदुरा उठाएनि हो,  
 राम शुभे-शुभे सीता का विवाह जनकपुर माडव।

(सो० गी०) पृ० ८७

इस गीत में कुरुक्षेत्र की मिट्टी मंगा कर वेदी का निर्माण किया जा रहा है। मण्डप के अवसर पर समस्त तीर्थों तथा देवताओं को आमन्त्रित किया गया है जो कन्या के विवाह में विघ्नों का समन करेंगे। गीता-स्वयम्बर और सीता-राम विवाह का सुन्दर विषण हुआ है।

मण्डप की रचना परिवार के सदस्यों में विशेष उत्साह का विषय होता है। पूर्ण तल्लीनता एवम् मनोयोग से सुन्दर सामग्रियों के आधार पर मण्डप का माज-मजार किया जाता है। परिवार के पक्ष उर्मग के साथ मण्डप-निर्माण के कार्य में रत होते हैं और स्त्रियाँ मुमधुर कंठ स्वरो से गीतों का अमृत-वर्षण करती हैं—

माढी तो बडा मुन्दर न जान्यो बीने गुन रे ।  
 ए हो न जान्यो तम्बोली के छइवै न जान्यो, पानन गुन रे ॥१॥  
 खम्भ ती प्रलु मुन्दर न जान्यो कौने गुनु रे ।  
 न जान्यो बढई के गडिबै, ना जान्यो चनन गुनु रे ॥२॥  
 चौरु तो भलि मुन्दर न जान्यो कौने गुनु रे ।  
 ना जान्यो पण्डित पुरिवे, ना जान्यो मातिन गुनु रे ॥३॥  
 कलनु तो मल मुन्दर न जान्यो कौने गुनु रे ।  
 न जान्यो बुआ क गोठिबे, न जान्यो ऐपन गुनु रे ॥४॥  
 दीपकु तो बडा मुन्दर, न जान्यो बीने गुनु रे ।  
 न जानै कुम्हरवा के भइवै, न जान्यो माटी गुनु रे ॥५॥  
 बइओ तो भल मुन्दर न जान्यो कौने गुनु रे ।  
 न जान्यो माया क जइवै, न जान्यो बाबा गुनु रे ॥६॥

(अ० लो० प० पृ० १२८)

मण्डप के अपूर्व मोन्दर्य से विस्मित-चकित मन की मुग्ध भावनाओं की अत्यन्त मरस अभिव्यजना इस गीत में हुई है। मण्डप की अद्भुत शोभा को निरख कर बुद्धि भी रतब्ध रह जाती है। जिस पदार्थ के गुण से इतनी चमत्कार पूर्ण रचना हो सकी है, यह निर्धारित करना अत्यन्त कठिन हो गया है। मुग्ध मन की मन्देह-सकुल भावनाओं का लोच-बाणी द्वारा बहुत मुन्दर निरूपण हुआ है।

मण्डप के निर्माण के पश्चात् कलश-स्थापना होती है। भगल कलश की स्थापना का श्रेय बन्वा की बुआ को मिलता है। इस अवसर पर भी गीत गाए जाते हैं।

भोजपुरी क्षेत्र में भगल कलश की स्थापना पर यह मंगल गीत प्रचलित है—

मोहावना, सोहावना, मनभावना ए जनकपुर लागत मोहावना ।  
 गाइ के गोबर अगना लिपाइना ए गजमोती चौका पुरावना,  
 ए जनकपुर लागत सोहावना ।  
 मुअरन कलम पुग्हथ ले धरावत मानिक दीप बरावना,  
 ए जनकपुर लागत सोहावना ।  
 राम-भोय दूनी दुलह दुलहिन ले चौके बंठावना,  
 ए जनकपुर लागत मोहावना ।  
 बिबिला नगर की भामिन मिलि जुलि मंगल चार मनावना,  
 ए जनकपुर लागत सोहावना ।

(भो० लो० सा० पृ० ११७)

जनकपुर में गोबर में अंगन लिपाकर, मोतियों में चौक पूरा गया है जो अत्यन्त सुहावना लगता है। उस चौक में पुरोहित ने स्वर्ण-कलश की स्थापना की है और उसके ऊपर मणियों का दीपक जलाया है। तदुपरान्त राम और नीता बर-धूप के मुन्दर वेप में मण्डप के नीचे बैठे हैं। स्थियाँ भगलाचार गा रही हैं। इस समय की शोभा अदर्शनीय है।

भोजपुरी क्षेत्र में कलश-स्थापना का कार्य पुरोहित भी करता है। किन्तु अबधी क्षेत्र में कन्या की बुआ की उपस्थिति अनिवार्य है—

आधे तलवा नाग बइठे आधे नागिन बइठे ।  
तबहूँ न तलवा मुडावन तो एकरे पूरइन बिन ।  
आधे मडप गोल बइठे आधे गोतिन बइठे ।  
तबहूँ न मडवा मुहावन एरू रे ननद बिन ।  
सोने के खरज्जर्जा कवन बिह' बदिना बदिनी करै ।  
भाआ न बहिनी रानी त कलस मोरे गोठव ।

(लो० क० पृ० ६४)

आधे तालाब में नाग बंठे हैं और आधे में नागिन बैठी है; फिर भी तालाब सुन्दर नहीं लगता, क्योंकि उसमें एक कमल की कमी है। इसी प्रकार आधे मडप में गोत्र के पुरुष बंठे हैं और आधे में गोत्र की स्त्रियाँ बैठी हैं फिर भी मंडप सुन्दर नहीं लग रहा है, क्योंकि उसमें एक 'ननद' की कमी है। कन्या की माता कलश-स्थापना के लिये ननद की प्रतीक्षा कर रही है। कन्या के पिता मोने के खड़ाऊ पहन कर बहन को बुलाने जाते हैं और उससे कलम गोठने का अनुग्रह करते हैं।

लोक-रीतियों में व्यक्ति-प्रतिष्ठा के अनुष्ठान उदाहरण प्राप्त होते हैं—

मडप के नीचे वर या कन्या को बैठाकर 'तेल' या 'हरदी' की विधि सम्पन्न की जाती है। परिवार की स्त्रियाँ वर या कन्या पर बारी-बारी से आकर तेल और हल्दी चढ़ाती हैं। गीतों की सुमधुर ध्वनि में वतावरण मूँजता रहता है।

भोजपुरी प्रदेश में प्रचलित 'हरदी' का एक गीत इस प्रकार है—

सोने का कटोरवा में काच हरदिवा ।  
सोने का कटोरवा में काच हरदिवा ।  
हजमा मडउआ धइले ठाढ़ ए ॥  
हरदी चढावेली बेटी क वावा ।  
हरदी चढावेले बेटी के वावा ।  
जँ जँ बोली मम लोग ए ॥

(भो० लो० सा० पृ० ११६)

अबधी प्रदेश में घर की स्त्रियाँ ही तेल और हल्दी चढ़ाती हैं। कहीं कहीं आरंभ कन्याएँ दूब से तेल चढ़ाती हैं परन्तु उपर्युक्त गीत में स्पष्ट होता है कि भोजपुरी लोक-रीति में घर के पुरुष भी तेल व हल्दी चढ़ाते हैं।

अबधी क्षेत्र में उस अवसर पर तेल और हल्दी के गीत गाये जाते हैं एवं आवश्यकतानुसार वर या कन्या का नाम लिया जाता है—

के मोरे हरदी उपाजेनि कोन भइया आनेति ।  
कोन बाबू क मिरहे चढाइनि मोहे जनाइइ ।  
कोइरनि हरदी उपाजेनि 'कवन' भइया आनेनि ।  
दुलरैते बाबू क मिरहे चढाइनि भीहै जनाइइ ।



वहीं-कहीं यही गीत दूमरे रूप में प्राप्त होता है—

सिल चटकत है सिल मटकत है ।

समधी के देखि बिरावत है ।

पठे देउ सब आजा बाबा हविनिया ।

चढ के आवे सब गोलिनिया ।

दरवजवा मे क्षट-ची है हविनिया ।

अंगनवा मे सब गिरि है गोलिनिया ।

सिल चटकत है सिल मटकत है ।

समधी के देखि बिरावति है ।

सिल पोहो दुलहन देई आपनि ।

माझ मडवना बैठे है कोन रामा ।

लोढवा पकड़े घूमा-केरी करे ।

तम्बुआ ताने मिल पोहत है ।

हेलिन धेरिया सिल पोहत है ।

राजा बेटा सिल पोहत है ।

(संस्कार गीत पृ० १५६, ६०)

मिलपोहती के गीतो में हास-परिहास, विनोद एव मनोरजन का पुट रहता है ।

भोजपुरी प्रदेश में इस रासि का प्रचलन नहीं है ।

वर पक्ष के यहां बारात-गमन के अवसर पर 'निकरौसी' के गीत गाए जाते हैं । भोजपुरी बोली में इस अवसर पर गाये जाने वाले अनेक मधुर गीत उपलब्ध हैं । सुन्दर भावों में युक्त एक गीत इस प्रकार है—

बेइली बिरिछिया<sup>१</sup> तर केइलरि<sup>२</sup> ब ले ले, बाबू तू धूप गांवऊ<sup>३</sup> ए ।

कइसे मे धूप गवांऊ ए कोइलरि, मुहवा लगनि या समतूल<sup>४</sup> ए ॥१॥

रखे<sup>५</sup> एक हाथी बेलमाव<sup>६</sup> मोरे बाबा हो, घोड़ा बेलमाव जेठ भाई ए ।

रेशम डोरिया सजन बेलमाइबि, आमा के पइयाँ परि लेबि ए ॥२॥

अइसन असीसिया<sup>७</sup> ए हमरा के दीह, जाते ही होता बियाह ए ।

दान दहेज ए बबुआ बरधी<sup>८</sup> लददह मुहवा लिठ डडिया चढ़ाई ए ॥३॥

१. वृत्र

२. कोयल

३. बिताओ

४. जल्दी ।

५. घोड़ी देर के लिए ।

६. रोक लो ।

७. आशीर्वाद ।

८. बेल ।

जाहु तुइ जडव ए वपुआ नुइवा का देववा दुअर के निवि<sup>१</sup> मोहि देहु ए ।  
 दुघवा के निविआ ए आमा दिहनी न त्रा त जनम के निखि मोहि  
 मोहिमें लेहुए ॥२॥  
 हम त होइवो ए आमा बाप के सेवइत धनि होहिहं दानी  
 तोहार ए ॥५॥

इस गीत में पुत्र की आदर्श भावना व्यक्त हुई है। माता-पिता की सेवा मरत रहने का निश्चय करके वह विवाह करने जा रहा है और अपने कार्य में सफल होने के लिये अपनी माता से आशीर्वाद चाहना है।

अवधी क्षेत्र में भी निकरौनी के अनेक गीत प्रचलित हैं। एक अवधी गीत में विव ह हतु जाने वाले वर क हृदय में उत्पन्न अपनी माता के प्रति मोह एव आदर का भाव व्यक्त हो रहा है—

नगर अजोधिया कइ साकरि मलिया, दुबिया छिट्टिड गइ वाट ।  
 हरियरि दुबिया मइ दुघवा निचावउ महि चाट जाइ वरात ।  
 दुबिया कचरि राम चले समुरिया, नयना खुवत दोनउ आमु ।  
 अनरा पसारि माया दुबिया सिचावउ, मोर कूले चलि नाहि जाइ ।  
 सेहि बाट नगरी बाहनी क्वनि देई, विरना जोहत ठाड वाट ।  
 धमवा नेवारि मइया जाउ समुरिया, भुभरि जरत तोरि पाउ ।  
 कइं क धमवा नेवारउ मोर बहिनी, जानो अहइ बडी दूरि ।  
 हरियरि दुबिया कचरि भेइ आयेउ जरत नाहि पाउ ।  
 की तोरी दूलभ बहिनी रे दुलहे की दूलभ तोरि समुरारि ।  
 कवने दुखन दुलहे चलेस दुबरिया, भुभरि जरत दूनउ पाउ ।  
 नाह नाही दुलभ मोरि बाहनी क्वनि देई, नाही दुलभ मोरि समुरारि ।  
 दूलभ अहइ मोरि माया कइ कोखिया, जे न मोहि दिहेनि अवतार ।

(संस्कार गीत पृ० १६६)

प्रायः विवाह के पश्चात् पुत्र का प्रेम एव व्यवहार माता-पिता के प्रति कम हो जाता है और पत्नी की ओर लख जाता है, इमलिय 'निकरौती' के समय ऐसे गीतों का गायन अभिप्राय होता है जिनमें पुत्र का माता-पिता के प्रति अटूट प्रेम वर्णित हुआ है।

भोजपुरी गीत का 'वर' अपूर्व सेवा एव सम्मान की भावना प्रकट करते हुए कहता है—

“हम त होइवो ए आमा बाप के सेवइत ।  
 धनि होइहं दानी तोहार ए ।”

1. प्रत्युपकार (सुल्य)
2. दिया नहीं जा सकता।
3. नोकर।

उसी प्रकार अवधी गीत का 'वर' मा की महत्ता को सर्वश्रेष्ठ धोपित करते हुए बहता है—

नाही दुलभ मोरि बहिनि कवनि देई, नाही दुलभ मोरि समुरारि ।  
दुलभ अहइमोरि माया कहि कोखिया, जे न मोहि दिहैनि अवतारि ।

निकरौधी केसमय वर के सिर पर 'मोर' धारण करने की प्रथा भोजपुरी एवं अवधी—दोनों ही क्षेत्रों में है। वर-यात्रा के समय मोर के गीत भी गाए जाते हैं।

भोजपुरी प्रदेश के एक गीत में 'मउरी' के लिये उस्तुक वर का मालिन के पास जाकर सुन्दर मउरी माँगने की कथा का निर्देश हुआ है—

माहिह वाट मालिन कुइयाँ रे खनावेली ।  
कुइयाँ के पीयर माटी ए ।  
ताहि ऊपर मालिन केवड़ा लगावेली ।  
केवड़ा के सोतल बतास<sup>१</sup> ए ॥१॥  
मलिया जे सूतेले घर घवराह ।  
मालिन सूतेली फुलवारि ए ।  
धावल धूपल अउले कवन दुलहा ।  
ठाढ़ भइले केवड़ा के छाह ए ॥२॥  
मलिया जे पइठेला मालिनि जगावेली ।  
उठु मलिनि भइल भिनुसार ए ।  
मुँहवा उघारि जब देखेले मलिनिया ।  
दुअरा कवन दूलहा ठाढ़ ए ॥३॥  
किया तोरा बाबू दे काज परोजन ।  
किया तोरा भइया के बिआह ए ।  
।ही मोरा मालिन काज परोजन<sup>२</sup> ।  
नाही मोरा भइया के बिआह ए ॥४॥  
धपना बाबा जी के हमही दुलरुआ ।  
हमरो लगनिया अगुताई<sup>३</sup> ए ।  
मारे बाबू बात सुनु कवन मलिनिया ।  
नीमन<sup>४</sup> मउरिया गूँथ देहु ए ॥५॥  
नीमन ही नीमन जन कह बाबू ।  
नीमन मउरिया कइसन होई ए ।

1. हवा ।
2. प्रयोजन
3. धोघ्रता
4. सुन्दर ।

अवधी पवडी<sup>1</sup> गुणिहे ए मालिनि ।

दवना मरुगवा<sup>2</sup> नारो चिडिया जोडा हस ए ॥६॥

अइवन मउगी उगोह ए मलिनि ।

मउरि दखिर हस लोभाई ए ॥७॥

(भो० ग्रा० गी० पृ० ३६-३७)

विवाह के लिये व्यग्र वर अपनी समुराल में ऐसे मोर को धारण करके जाना चाहता है जिसे देख कर सब प्रयत्न एवं लुब्ध हो उठें। इनलिये वह मालिनि से ऐसा मोर बना देने का आग्रह करता है जिसमें दवने के वृक्ष के ऊपर चार चिडियाएँ दो हस चित्रित हो तथा देखने में जो अत्यधिक सुन्दर हो।

अवधी गीतों में भी मोर के प्रति वर की समान उत्कंठा एवं व्यग्रता का वर्णन प्राप्त होता है। एक अवधी गीत में 'वर' मोर लेने के लिये माली के पास जाता है और माली सोने का मोर बनाकर देने का वादा करता है—

माली सोवै माली चौरिया, मालिन जगावन जाय ।

उठहु न मलिया भोर भयो है अगने श्रीवर ठाडि ॥१॥

मैनि म्बोलि जब देखै मलिया अगने श्रीवरि ठाडि ।

कौन गरज तुम्हे लागि रे दुलहै, आयहु बड़ भिनसार ॥२॥

एतना बचनु सुनि बोलै श्रीवर, सुनु मलिया वचनु हुंमार ।

मोरे गरज हमै लागि रे मलिया, आगेन बडे भिनसार ॥३॥

लागे देखो हटिया, जागे देखो बजरिया, बसै देओ सुघर मोनार ।

सोने का मोर गढावहु रे दुलहै, समुर गलिया फहराय ॥४॥

(अ० लो० प० पृ० १३६)

विवाह-रीतियों में मोर धारण करने की प्रथा प्राचीन काल से ही चली आ रही है। किन्तु पाश्चात्य सभ्यता से प्रभावित शिक्षित समुदाय में अब इसका प्रचलन नहीं है। 'मूट-बूट' के नाय मोर की कोई सगति भी नहीं है। फिर भी ग्रामाण अवलो में जहाँ पाश्चात्य प्रभाव की पहुँच नहीं है, विवाह के अवसर पर 'मोर' की अनिवार्य महत्ता है। मोर सम्बन्धी गीतों में स्त्री-पुरुषों के सहज उत्साह एवं उल्लास की अभिव्यक्ति हुई है।

वर पक्ष के यहाँ बारात का प्रस्थान हो जाने पर स्त्रियों द्वारा विशेष आनन्द उत्सव मनाया जाता है। वर के समस्त पुरुष बारात में गए होते हैं और स्त्रियों का निर्भीक साम्राज्य स्थापित रहता है। बारात वापस आने तक प्रति रात में स्त्रियों द्वारा विभिन्न मनोरंजक कार्यक्रम उपस्थित किये जाते हैं जिसे भोजपुरी में 'डोमकल' तथा अवधी में 'नकटौरा' कहते हैं। पारम्परिक मनोरंजन के लिये इस अवसर पर विभिन्न प्रकार के अभिनय किये जाते हैं। कहीं-कहीं इन अभिनयों एवं उनसे सम्बन्धित गीतों में अश्लीलता का समावेश भी हो जाता है। परन्तु ऐसे भी अनेक गीत हैं जिनमें श्लील मनोरंजन की छानि है।

1. किनारे पर।

2. वृक्ष विशेष।



अवधी क्षेत्र में 'नकटोरे' के गीत बिनाल सख्या में पाये जाते हैं। एक गीत में पति के प्रति पत्नी का आक्षेप अत्यधिक मनोरंजक शैली में वर्णित हुआ है—

हाय जिपा अरि काहे न जाय राजा गये पटना का ।

सामू को लाये सारी, ननद को लाये धोता, हमको लै आये चुनरिया ।

सामू ने पहिरी मागे ननद ने पहिरी धोती, घूंटी पैं टांगी चुनरिया ।

सामू को लाये पूरी, ननद को लाये लड्डू, हमको लै आये कनौडिया ।

सामू ने खाई पूरी, ननद ने खाये लड्डू, छीके पै रखी कनौडिया ।

सामू के भया लडका, ननद के भई लडकी सैया के भई बंदरिया ।

सामू का लडका खेलै, ननद की लडकी खेलै, छत्रजो से कूदे बंदरिया ।

(अ० लो० प० पृ० २६०)

इन गीतों में सम्यता एवं शिष्टता का किंवदंती भी ध्यान न रखकर अधिक से अधिक मनोरंजन का प्रयोग सिद्ध किया जाता है ।

बर पक्ष के यहाँ कुछ अन्य विशेष प्रकार के गीत गाये जाते हैं। भोजपुरी प्रदेश में बर के अनुपम शृंगार से सम्बन्धित 'बदन धारण के गीत' गाये जाते हैं जिनमें बर की वेप-भूषा का वर्णन रहता है—

(दुलहा के सिरे पगिया भला सोभे, दुलहिन के सोभे अनारकालिया ।

फुलवरिया में डेरा गिरा दे, भला बगिया में डेरा गिरा दे रे ।

दुलहा के मुख में बीड़ा सोभे, दुलहिन के दाँते मिसिया रे ।

दुलहा के अगे जोड़ा भी सोभे, दुलहिन का सोभे चोलिया रे ।

बगिया में दुलहा के सेजे दुलहिन सोभे, दुलहिन संगे लोचनिया रे ।

(भो० लो० सा० पृ० १२८)

घर के रूप-वर्णन एवं वेश-भूषा-वर्णन के साथ बधू की शोभा का उल्लेख भी किया गया है। इस प्रकार के गीत बड़ी सख्या में प्रचलित रहते हैं ।

अवधी क्षेत्र में बर पक्ष के यहाँ पाये जाने वाले 'घोड़ी' और 'बनरा' गीतों की अत्यधिक लोकप्रियता प्राप्त हुई है। 'निकरौसी' के समय बर घोड़ी पर बैठता है। इसलिये बर एवं घोड़ी से सम्बन्धित समस्त गीतों का नाम ही 'घोड़ी' हो गया है। 'घोड़ी' गीतों की प्रचुर सख्या अवधी प्रदेश में उपलब्ध होती है।

एक अवधी गीत में एक नयी एवं निचित्र घोड़ी का उल्लेख है जो राजद्वार पर बधी है परन्तु न तृण खाती है न बँठती है बल्कि कटोरो से दूध पीती है और नागर पान चबाती है। उसकी सोने की जीन है और मखतूल की चापुल है। मुन्दर बर उम पर बँठकर समुराल जाते हैं। समुराल में सभी उनमें प्रभावित होते हैं और उनका वारिवारिक पारचय पूछते हैं—

घोड़ी एकु नमेसरि रे बना ।

सो बना वह तो बाँधी है राजदुआर । वारिउ रे बना ॥१॥

हो बना प्यारे बाँधी वह राजदुआर ।

न घोड़ी वह वह खाय रे बना,  
 हो बना प्यारे न घोड़ी वह आमनु लेय ॥२॥  
 दूध कटाग्यन वह पिय रे बना ।  
 हो बना प्यारे चाव रे वह तोनाग ( पान ॥३॥  
 जौन जडाऊ मोने केरा रे बना ।  
 हो बना प्यारे चाबुक रे ओहि कै हे मयतूल ॥४॥  
 सो घोड़ी चढ़िगे है दुलहै कवन रामा रे बना ।  
 बना प्यारे चढ़िकै रे समुरारी जाय ॥५॥  
 सरुरी गनियन होइ के निकरे रे बना ।  
 बैरिउ रे वह के डलमल जाय ॥६॥  
 कोनो आजिन केरे उर धर्यो रे बना ।  
 हो बना प्यारे कोनिउ बुअन के हो रे भतीज ॥७॥  
 अज्जी दुलहिन देई के उर धर्यो रे बना ।  
 हो बना प्यारे बुआ कवन देई के इन हम भतीज ॥८॥  
 कोनी भैयन के उर धर्या रे बना ।  
 हो बना प्यारे कोनी बाहन क हा गत्रा बीर ॥९॥  
 माया दुलहिन देई के उर धर्यो रे बना ।  
 हो बना प्यारे बहिनी कवन देई के इन राजा बीर ॥१०॥

(अ० लो० प० पृ० २६२-६३)

इसी प्रकार 'बनरा' या 'बन्ना' गीत भी अधिक मात्रा में प्राप्त होते हैं। इन गीतों में 'श्रीवर' की रूप-शोभा का वर्णन, वेश-भूषा का वर्णन, ऐश्वर्य-वैभव का वर्णन एवं पारिवारिक उच्चता का वर्णन रहता है।

अवधी का एक बनरा गीत इस प्रकार है—

जम माँ तिलकु लिलार स्याम सहजादे बनरे ॥१॥  
 चौरा तो तुम्हारा खूब बना, सुन्दर प्यारे बनरे ।  
 बलगी लहरै लेइ स्याम सहजादे बनरे ॥२॥  
 मोती तो तुम्हारे खूब बना सुन्दर प्यारे बनरे ।  
 कुण्डल लहरै लेइ, स्याम सहजादे बनरे ॥३॥  
 मुरमा तो तुम्हारे खूब बना, सुन्दर प्यारे बनरे ।  
 बिरिया लहरै लेइ, स्याम सहजादे बनरे ॥४॥  
 जामा तो तुम्हारे खूब बना, सुन्दर प्यारे बनरे ।  
 टूका लहरै लेइ स्याम सहजादे बनरे ॥५॥  
 भोजा तो तुम्हारे खूब बने स्याम सुन्दर प्यारे बनरे ।  
 गहना लहरै लेइ स्याम सहजादे बनरे ॥६॥  
 धोटा तो तुम्हारे खूब बना सुन्दर सहजादे बनरे ।  
 नूर लहरै लेइ स्याम सहजादे बनरे ॥७॥  
 शर्टा तो तुम्हारे खूब बना, सुन्दर प्यारे बनरे ।  
 महकल लहरै लेइ, स्याम सहजादे बनरे ॥८॥

डोना तो तुम्हारा खूब बना, मुन्दर प्यारे बनरे ।

परदा लहरें लेइ, स्याम सहजादे बनरे ।

नाजो लहरें लेइ, स्याम सहजादे बनरे ॥१॥ (अ० लो० प० पृ० २५६)

इस गीत में बर की वेशभूषा का विस्तृत वर्णन हुआ है। विवाह के पुण्य भवसर पर मुन्दर सुसज्जित बर भी रूप छवि का वर्णन इन गीतों के द्वारा स्त्रियां बड़े उत्साह के साथ करती हैं। डोलक और मजीरो के बीच स्त्रियों के कल-कठ से विस्तृत 'बनरा' की भंकार वातावरण को मुग्ध कर देती है। विविध प्रकार के प्रसाधनों से सुसज्जित 'बर' को कुदृष्टि (नजर लगाना) में बचाने के लिये 'टोना' गीतों की भी रचना की गई है। सुन्दर बर की माता बहन, आजी आदि अपनी-अपनी योग्यतानुसार 'टोना' कर रही हैं जिससे किसी की कुदृष्टि बर पर प्रभाव में बाल सके।

अवधी के एक 'टोना' गीत में अनेक उपक्रमों द्वारा 'जन्म' बनवाने और बर सहोदय के अंग विदोष में बावने का उल्लेख हुआ है—

लाओ न चक कं माटी, भूमरिया का पानी ना ।

कारे कौआ केरि चोच मगाइनि औ मिरगा की आखी ना ॥१॥

तीस रूस के पाती मंगाइनि, बत्तीस कुंअन का पानी ना ।

इन सबाहिन के जन्म बनाइनि बधे दुलहे के हाथे ना ॥२॥

हाथे के बांधे जुआरी होइ हैं, बांधी दुलहै के पाये ना ।

पाये के बांधे बिदेसी होइ हैं, बांधे दुलहै की पीठी ना ॥३॥

पीठी के बांधे सेजन सोइहैं, धनरी के अग लागै ना ।

वाधो दुलहै की छाती ना ॥४॥

छाती के बांधी सेज पै सोइ है, जलमु मुकन होइ जाई ना ।

टोना पढ़ावन गई हैं कवन देई एतवार मगर की राती ना ।

टोना पठाय घरं जब लौटी, माया बहिन घर जायै ना ॥५॥

धोलावो न उन आजी दुसहिन देई, उई कुछ अधिक मयानी ना ।

उनके हैं 'भंके' के टोना अगर भये परिवाना ना ॥६॥

और के टोना ऐसे तैमे-आजी के जपत बखाने ना ।

औरे के टोना हालै डोलें, उनके घरि धमकावै ना ॥७॥

(अ० लो० प० पृ० २११)

इन गीतों में प्रामाण्य जन-समुदाय में प्रचलित अधविश्वास, रुढ़ियों, संस्कारगत मान्यताओं का स्पष्ट चित्रण प्राप्त होता है। बर पक्ष के वहाँ समस्त विधि-विधानों के सम्पन्न हो जाने के पश्चात् धारात प्रस्थान होती है और कन्या-पक्ष के वहाँ आती है। धारात के आते ही सब लोगों में व्यस्तता की लहर दौड़ जाती है। निर्धारित नियमों के अनुसार कार्य आरम्भ हो जाते हैं। वैवाहिक विधियाँ एक-एक कर सम्पन्न होने लगती हैं।

सर्व प्रथम धारात के उठरने की व्यवस्था की जाती है। कन्या का पिता धारात उठराने के लिये समस्त सुख-मुविधा युक्त स्थान निश्चित करता है, जिसे

'जनवासा' कहते हैं। यदि बारात के लिए उपयुक्त स्थान की व्यवस्था न की जाय तो वर का पिता तथा अन्य बगती क्रुद्ध होकर वापस लौट जाने की सम्भवी भी देने लगते हैं। लोहगोतो में इस स्थिति का निरूपण बड़ी गुंदागंता से हुआ है।

एक भाजपुरी गीत में सुन्दर साज-समारोह के गाथ आती हुई बारात का वर्णन है जिसमें आवास की गमुाचत व्यवस्था न हो पान पर वर का पिता कन्या के पिता पर प्रोध प्रकट करता है और कन्या का पिता विनीत भाव से उसे प्रमन्न करने की चेष्टा कर रहा है—

काहावा के हाथया मोगारिल<sup>१</sup> आवेले, कांहाया के भीन<sup>२</sup> लाहाम<sup>३</sup> ।  
 काहावा के राजा वियहन<sup>४</sup> आवेले, माधे मुहुट, मुंगे पान ॥१॥  
 गोरवपुर के हाथया सीगारलि आवेले, पटना के भीन लाहाम ।  
 कासी का राजा रे वियहन आवेले, माधे मुहुट मुंगे पान ॥२॥  
 तदपि<sup>५</sup> के बोलेले समधी बचन समधी, तुनु बचन हमार ।  
 कहीलीत ए समधी उधरी पधरवी<sup>६</sup> नाही त बरोही<sup>७</sup> तर ठाढ़ ॥३॥  
 मिनती<sup>८</sup> करि बोलते समधा मुनु बचन हमार ।  
 कयन दुलहा के ऊच छवाइवि<sup>९</sup> ठाढ़<sup>१०</sup> ही हाथया ममाई<sup>११</sup> ॥४॥

(भो० लो० गी० पृ० २१८)

भारतीय समाज नीति के अनुसार प्रत्येक क्षेत्र में कन्या के पिता को वर के पिता के समक्ष विनीत एवं अनुशासित हो कर रहना पड़ता है। किसी प्रकार की क्रोधपूर्ण स्थिति उत्पन्न न होने देने के लिये वह यथाशक्ति चेष्टाकरत रहता है।

अवधी क्षेत्र में प्रचलित एक गीत में ऐसे ही एक क्षत्रुर एवं सतकं पिता का उल्लेख है जो समस्त बारातियों, समधी एवं दामाद को प्रमन्न करने की चेष्टा करता है—

1. शृंगार करके ।
2. पतला ।
3. भूल ।
4. विवाह ।
5. जोग में ।
6. उलटा लौट जाऊंगा ।
7. वृथा ।
8. विनती, प्रार्थना ।
9. बनाऊंगा ।
10. खड़े-खड़े ।
11. घुस जाय, प्रवेश कर जाय ।

भाजतै आंवेइ करइली क बाजा, हुमकत आवइ निसान रे ।  
 विहुंसात आवइ पटरंग<sup>१</sup> समधी, कुलकत<sup>२</sup> दुलरु<sup>३</sup> दमाद ॥  
 कहवा बैठावळं अजनिया-बजनिया, कहवां गढ़ावळं निसान ।  
 कहवां बैठावउ पतरंग समधी, कहवई दुलरु दमाद रे ।  
 बगिया बैठावउ अजनिया-बजनिया, दुबारे गढ़ावउ निसान रे ।  
 समवइ बैठावउ पतरंग समधी, भंडए मे दुलरु दमाद ।  
 का से समभावउं अजनिया-बजनियो, का दे हुनावळं निसान रे ।  
 का है समभावउं पतरंग समधी, का दे दुलरु दमाद ।  
 भात दे समभावउ अजनिया बजनिया छिउ मुर हुनावउ निसान ।  
 देजा दई समभावउ पतरंग समधी, घिया दे दुलरु दमाद ।

(सस्कार गीत पृ० २१६-२०)

इस गीत में बारात में आए समस्त व्यक्तियों का यथायोग्य सम्मान किया गया है । बगिचे में बाजे वालों को, द्वार पर नगाड़े वालों को, सभा में समधी को और मंडप में दूल्हे को बैठाया गया है । इसी प्रकार बाजे वालों को भात खिला कर, नगाड़े वालों को घी-गुंड देकर, समधी को दहेज देकर और दमाद को कन्या देकर प्रसन्न करने की सूझ प्रदर्शित की गई है । 'पतरंग समधी' (पतले समधी) शब्द में सहज विनोद का भाव अंकित है ।

बारात-आगमन के पश्चात् प्रथम महत्वपूर्ण विधि द्वारचार है, जिसमें कन्या गृह के द्वार पर सम्पूर्ण बारात आती है और वहाँ धर नी आरती कर उपहार स्वरूप कुछ धन राशि उसे भेंट की जाती है । स्त्रियों का विशाल समूह धर के अन्दर से मुमधुर गीतों की बौछारा करता रहता है । 'द्वारचार' की रीति भोजपुरी एवं अवधी दोनों क्षेत्रों में प्रचलित है । उग अवसर में सम्बन्धित गीत भी दोनों क्षेत्रों में प्रचुरता से प्राप्त होते हैं ।

एक भोजपुरी लोकगीत में 'द्वारचार' के समय की सम्पूर्ण दृशा का उल्लेख हुआ है—

अगीनी नलकिया<sup>४</sup> रे दुलहा के बाबा, पछिला दुलहे जी के पाचा जी ।  
 बीचिली नलकिया रे दुलहा जी सोभेले, बाबे<sup>५</sup> दहिने पाँचो भाई जी ॥१॥  
 जब बरियनिया गयेण<sup>६</sup> भीरि<sup>७</sup> गइल, गयेणिया धूम मचाया जी ।

१. पतले ।
२. किलकने हुए ।
३. दुलारे ।
४. पालकी ।
५. बापा ।
६. गाँव ।
७. पाम, नजदीक ।

जब बरियतिया दुबारे भीरि गइली, चेरिया कलस में नै टार<sup>१</sup> जी ॥२॥  
जब बरियतिया मइवा<sup>२</sup> भीरि अइली, मइवनि घूम मत्रायो जी ।  
गट्टी दरी अवरु गवहू गनइचा, जाजिम<sup>३</sup> भारि इमायो<sup>४</sup> जी ॥३॥  
धारीनि धारि ममाला<sup>५</sup> उइयो, अवरु मगहिषा पान जी ।  
जेवहि बइठेने ममपी कवन ममपी कवन राम बेनिया होलाई जी ॥४॥  
जबहि ममपी सकोध मती मानी, आजु हम राउर गुनाम<sup>६</sup> जी ।  
रउरा के ममपी हम कइहु ना दिख ही, दिन ही चेरिया नुम्हार जी ॥५॥  
अइसन बोनी जानि बोलो ए ममपी, राउर यचन पियार<sup>७</sup> जी ।  
राउर बेटी के ठमार<sup>८</sup> चहिमी<sup>९</sup> लाल कपट्या हम पाई जी ॥६॥

(भो० लो० गी० पृ० २२३-२४)

कन्या के गाव में बाराते पहुँचते ही स्वाभाविक आनन्द की एक हिलार उमड़ पड़ती है। आगे-आगे बर का पिता, पीछे चाचा और बीच में बर तथा उसके पाँच भाई पालकी में बैठे हुए हैं। द्वार पुरा के अवसर पर दामो कलस लिय गयी है। बारातियों को बैठने के लिये दरी जाजिम, गलीना आदि बिछाये गये हैं। माघ ही उनके स्वागत में गरी, मूष रो इलायची तथा मगहिषा पान की व्यवस्था भी हो गई है। गीत की अन्तिम पंक्ति में कन्या के पिता की विनम्रता अंकित है जब वह भोजन करने हुए ममपी पर पंजा झलता है।

गीत में ममस्त स्थितियों का स्वाभाविक चित्रण किया गया है।

अवधी लोकगीतों में भी 'द्वारनाच' के आनन्दोत्सव का पृष्ठ उन्मत्त हुआ है। अवधी क्षेत्र में प्रचलित एक गीत इस प्रकार है—

जब रघुबर गलियन आइये ।  
उनके समुरन गलियाँ भराइये ॥१॥  
जब रघुबर गीट डे मा आइये ।  
उनके सारेन घोइवा लोडाइये ।  
उनके मारे तीन अगवनिनिया ॥ ॥  
जब रघुबर द्वारे मा आइये ।  
उनके समुरन आगती उनारिये ।  
उनकी चेरिया कलनु लोहें टाडि हैं ॥३॥

१. खंडी ।
२. मंडप ।
३. बिछोना ।
४. बिछाया गया ।
५. गरी इलायची ।
६. नौकर ।
७. प्यारी सुन्दर ।
८. लक्ष्मी ।

जब रघुवर मंडए मा आइये ।  
 तब कन्या तेधोरा लीन्हे ठाडि है ॥४॥  
 जब रघुवर ज्युतिनि आइये ।  
 उनकी सरहज खेलावै पंतामारिया ॥५॥  
 धन्नि-धन्नि सुपुर रामा भागि है ।  
 धन्नि मइया रामा भागी है ।  
 जिनके द्वारे पै रघुवर आइये ॥६॥

(अ० लो० प० पृ० ११५)

'वर' महोदय के आगमन पर कन्या का पिता विशेष प्रकार के नवीन आयांजन करता है। गलियों को स्वच्छ किया जाता है, साले अगवानी करने जाते हैं द्वाग पर समुद्र भारती उतारते हैं, दामी कलस लिये खड़ी है। मण्डप में कन्या सिन्धोरा लिये अपने स्वामी की प्रतीक्षा में रत है। सिन्दूर दान के उपरान्त 'ज्युति' के अवसर पर विधि के अनुकूल सरहज पनासारी खेलाती है। इस प्रकार सम्पूर्ण विवाह का चित्रण इस गीत में प्राप्त होता है। द्वारचार के समय स्त्रियों की मधुर कल्पना विवाह के समस्त विधि-विधानों को पार करके वर-कन्या के मिलन पर जाकर मर्मन्त होती है।

द्वारचार के पश्चात् यागतियों को जनवामे भेज दिया जाता है एवं उनके भोजन आदि की व्यवस्था की जाती है। इसी समय वर पक्ष की ओर से कन्या के लिये 'चढावा' आता है। इसमें कन्या के वस्त्राभूषण रहते हैं। घर की स्त्रियाँ 'चढावा' आने की प्रतीक्षा बड़ी व्यग्रता एवं उत्सुकता में करती रहती हैं। प्रायः वर पक्ष की प्रतिष्ठा एवं प्रशंसा इस 'चढावा' पर ही निर्भर रहती है। कन्या पक्ष की हैमियत में अधिक उत्तम 'चढावा' आने पर सबसे प्रसन्नता की लहर दौड़ जाती है।

भोजपुरी के एक गीत में कन्या का निधन पिता कन्या को दामाद के द्वारा लाये हुए मोतियों के आभूषण एवं बहुमूल्य साडी पहने देखकर अत्यधिक प्रसन्न रह रहा है—

मोती सारी पेन्हेली कवन बेटी, देख बाबा मोती मानी हो ।  
 भुगतहू हो बेटी । भुगतहू, भुगतहू, मानी भुगतहू हो ।  
 हम तोरा भाई बाप निधन, तोर सुख देखि 'बहस'यि हो ॥

(भो० लो० क० रम० पृ० ३७६)

अबधी क्षेत्र में 'चढावा' के गीत बड़े आनन्द के साथ गाये जाते हैं। चढावा वर पक्ष की ओर से आता है। अतः उसमें सम्बन्धित भोज वर पक्ष को इंगित करके ही गाये जाते हैं।

अबधी बोनी का एक चढावा इस प्रकार है—

जाजमऊ केरी हाटिया चुनरीऊ अजब बिनाय रे ।  
 उठि कै बाबा उनके मोनु करे मोरी बहुषा का चढा है चढाव ॥  
 जाजमऊ केरी हाटिया सेन्दुरा अजब बिनाय रे ।  
 उठिकै दुलहै रामा मोझु करे, मोरी रनिया का चढा है चढाव ॥२॥

जाजमऊ केरी हाटिया जहाँ गहना अजब बिकाय रे ।  
 उठिके चाचा उनके मोलु करे, मोगी बहुआ का चढ़ा है चढ़ाव ॥६॥  
 जाजमऊ केरी हाटिया, जहाँ मत्तपुर अजब बिकाय रे ।  
 उठिके दादुलि उनके मोलु करे, मोरी बहुआ का चढ़ा है चढ़ाव ॥७॥  
 जाजमऊ केरी हाटिया, चुड़िऊ अजब बिकाय रे ।  
 उठिके भइया उनकमोलु करे मोगी लहुरी का चढ़ा है चढ़ाव । ५॥  
 जाजमऊ केरी हाटिया, जहाँ लहुरा अजब बिकाय रे ।  
 जीजा फूफा मोलु करे मोगी गरहज का चढ़ा है चढ़ाव ॥६॥  
 जाजमऊ केरी हाटिया जहाँ चोनिउ अजब बिकाय रे ।  
 उठिके भइया उनके मोलु करे मोरी मोत्री का चढ़ा है चढ़ाव ॥७॥  
 जाजमऊ केरी हाटिया जहाँ तरफिउ अजब बिकाय रे ।  
 उठिके नाना मामा मोलु करे मोरी बहुआ का चढ़ा है चढ़ाव ॥८॥

(अ० लो० प० पृ० २४५)

प्राचीन समुक्त परिवार की व्यवस्था में विवाह आदि अवसरों पर विभिन्न सामग्रियों की सम्मिलित रूप से जुटाना पड़ता था। इस गीत में इसी सामूहिक सहयोग का निरूपण किया गया है। दूल्हे के चाचा चुनगी लाने हैं दूल्हा सिन्दूर लाना है, चाचा गहने लाने हैं पिता मत्तपुर (मान बम्बुग) का प्रस्थान करने हैं बड़े भाई चड़ियाँ लाने हैं फूफा लहुरा लेकर आने हैं, देवर चोली और मामा तर्की (कान का आभूषण) लाने हैं। इस प्रकार सब दायित्वपूर्ण सहयोग में विवाह कार्य सम्पन्न होता है। यद्यपि अब इस प्रकार की व्यवस्था नहीं है, परन्तु गीतों में उन्हीं आदर्श भावों की अभिव्यक्ति होती आ रही है।

चढ़ावा चढ़ जाने के पश्चात् घर को विवाह मंडप में महान् रे अनुसार बुलाया जाता है और विवाह की महत्वपूर्ण विधियाँ आरंभ हो जाती हैं। इस समय परिवार की स्त्रियों में विवाह सम्बन्धी विविध भाँति के गाने होते रहते हैं। वर एवं कन्या को मंडप के नीचे बैठा कर पंडित के द्वारा विभिन्न विधियों की पूर्ति की जाती है। वातावरण का उल्लास धरे-धीरे करुणा में परिवर्तित होता चला जाता है। जैसे-जैसे विवाह की लग्न निकट आती जाती है स्त्रियों के कंठ बोधिल होने लगते हैं और करुणा-सिक्त भावों की कापती हुई स्वर लहरियाँ वातावरण में बिखर जाती हैं। कन्या-दान में समय यह करुणा अधिक गहरी हो जाती है।

एक भोजपुरी गीत में बेटों का कन्यादान करते हुए पिता की अत्यधिक करुण स्थिति का चित्रण हुआ है -

अछत कापेला चनन कापेला,  
 कापेला कुसवा के डाढ़ि बिटिया ॥राम०॥  
 बीच मडउआ चाबा मोर कापी ले,  
 जाघ बइठबले आपन बिटिया ॥राम०॥  
 जनि कापुह अछत जनि कापह चनन,  
 जनि कापु कुसवा के डाढ़ि बिटिया ॥राम०॥



जनि कांपु बाबा हो जधि ले ले धियवा,  
भले करव कन्यादान बिटिया ।  
रामजी एही लागी जनमेत्ती तोरि बिटिया ॥

(भो० लो० क० रस० पृ० ३७२)

कन्यादान की बेला में मंडप का वातावरण अचाह्न करुणा एवं वेदना से विह्वल है। अनेक लाड़-दुलारों में पत्नी अग्नी बेटी को पराये व्यक्ति के हाथ में दान करते हुए पिता का हृदय फटा जा रहा है। मंडप में स्थित निर्बल तत्व-अक्षत, चन्दन, कुश आदि भी शोकवश कांप रहे हैं। जाँघ पर अपनी कन्या को बँठाये पिता कांप रहा है। सम्पूर्ण वायुमंडल वेदना-प्रमित है।

अवधी बोली में भी 'कन्यादान' के गीतों में असीम करुणा की व्याप्ति है, यह वही जान मकता है जिसे इसका प्रत्यक्ष अनुभव हुआ हो। उपर्युक्त गीत में प्राप्त कारुणिक अनुभूति इस अवधी गीत में और भी अधिक गहरी हो उठी है।

हरियर बंसवा कइ हरियरि डंडिया, कास-कुस मांडउ छवाउ,  
नउदा बोनाइ के अंगना लिपावउ, आजु भोरी बेटो क वियाहु ।  
मडये के नीचे बइठे बपवा कवन रामा, बगले में माया महरानि,  
कोछवा में बइठी बेटो कवनि देई, चउके में दुलस दमाद ।  
पण्डित बोनाइ के बड पडावउ, समधो क अगने लिआउ,  
अग्नि पवन कइ माखी देवावउ, करउ बेटो कर दान ।  
मोने कइ घार, घार भरी पानी, कुम पल्लउ लेउ हाय,  
ऐपन मदोरिया, तिलक सवारउ, आजु धरम कइ जून ।  
नील गगन पर कापन मुख रे तरे कापन धरती मातु,  
बिचवा में कापत घर-घर पवन देउ, कापत बभवा के लोग ।  
घर-घर कापत माई कइ कोखिया, कापइ बाप कर हाथ,  
घर-घर कापत भारी क पानो, भैया क कापइ ह थ ॥

(संस्कार गीत पृ० २३१)

हरे-हरे बामो से बने मुन्दर मंडप में माता, पिता, कन्या और दामाद बँटे हैं। कन्यादान की बेला है। समस्त वस्तुयें—कुश, पल्लव, जल, ऐपन आदि तय्यार हैं। कन्यादान करते समय सम्पूर्ण वातावरण स्तब्ध हो जाता है। दुःख से अभिभूत होकर आकाश में सूर्य का उठता है। नीचे पृथ्वी कांप रही है, दोनों के मध्य स्थित पवन कांप रहा है और सभा के समस्त व्यक्ति कांप रहे हैं। मा को कोस शोकाकुल होकर कांप रहा है, जहाँ से कन्या का जन्म हुआ और पिता हाथ कांप रहा है जिसके द्वारा उसकी लाइली बेटी का दान होगा। भारी में पानी डालते हुए कन्या के भाई का हाथ कांप रहा है और भारी में स्थित जल भी वेदना से आतंकित हो उठा है। दुःख की गहनता एवं व्यापकता का मर्मस्पर्शी चित्रण कन्यादान से सम्बन्धित गीतों में प्राप्त होता है।

भोजपुरी एवं अवधी दोनों लोकगीतों में दुःख की समान स्थितियों का निरूपण हुआ है। दोनों में ही कन्यादान की कठना केवल मजबूत प्राणियों तक सीमित न रह कर प्रकृति-व्यापी हो उठी है।

कन्यादान के पश्चात् कन्या पराई हो जाती है। वर के द्वारा उसकी मांग में सिन्दूर भरा दिया जाता है। अबधी क्षेत्र में पहले घोड़िन कन्या की मांग में सिन्दूर भरती है, उसके बाद वर के द्वारा यह कार्य सम्पन्न होता है। इस समय नौ गीत होते रहते हैं।

सिन्दूर दान के समय का एक भोजपुरी गीत है, जिसमें भाभी के द्वारा नन्द को मुहाग देने का उल्लेख है—

हटिया सेनुरा महग भइले बाबा चुनरी भइले अनमोल ।  
 यहि सेनुरा के कारन रे बाबा छोडनी मै देम तोहार ॥१॥  
 बाबा केर बेटी दम कोन बिलहूवों भउजी कहै कोम पाव ।  
 भाई कहें बेटी नगर अजोष्या निति उठि प्रात नहईहे ॥२॥  
 बाबा देतनि अबधन मोनवा मैया देतो लहरा पटोर ।  
 भैया देने बटन के, हा, घोड़वा भउजी देतो आपन सोहाग ॥३॥  
 बाबा के मोनवा नबे दिन लईलों फाटि गइले लहरा पटोर ।  
 भैया के प उवा नगरे गववली भउजी के वाडे अहिवान ॥४॥  
 मटया कटे बेटी नित उठि अह बाबा कट छठे माम ।  
 भैया केह बहिनी राज पगोत्रन भउजी कहै कम वात ॥५॥

(भो० लो० में कथन रम पृ० ४००)

इस गीत में भाभी के द्वारा प्रदत्त मुहाग के अमरत्व की प्रशंसा के साथ-साथ विचित्र दुग्ध भावों का भी समावेश हो गया है। विवाहोपरान्त मुद्गर बामिनी कन्या अपने माता-पिता, भाई-बहन एवं भाभी को स्मरण करती हुई अपने प्रति उनके व्यवहार की सीमा का वर ग्ही है। पिता ने धन-सम्पत्ति दी थी, और माता ने रोगी वस्त्र दिये थे, भाई ने घोड़ा दिया था और भाभी ने सर्वाधिक बहुमूल्य सहाग दिया था। परन्तु गिनने नित्य-प्रति आने का वादा किया, माता ने छह महीने पर मिलने का वचन दिया भाई ने केवल काय-प्रयोजन पर मिलने का आश्वासन दिया और भाभी ने कभी भी मिलने की आवश्यकता ही नहीं समझी। इसलिये महान दान देकर भी भाभी संकुचित-हृदय ही बनी रही।

अबधी में सिन्दूरदान के गीत 'मुहाग गीत' के नाम में प्रसिद्ध है। कन्या की मांग में सिन्दूर पहने समय, उमंग एवं उल्लास में युक्त गीतों की स्वर-नहरिया वातावरण को मुख्य बना देती हैं। स्त्री के लिये यह अवसर सबसे अधिक संवेदनात्मक होता है, जब वह मुहागिन बनती है। यही कारण है कि इस अवसर के गीत भावनाओं की विनाश गहनता से युक्त हैं।

एक अबधी गीत में भावनाओं का प्रवाह उन्मुक्त रूप से बह चला है—

मोहाग के बादर ओतये, मोहाग की नन्ही नन्ही बूँदिया  
 मोहागु न्दिकि न्दरि नागिये ॥१॥  
 मोहाग औगेतिन बहि चला, मोहाग पनारन बहि चला ।  
 मोहाग लहनटी की मागिया, मोहाग दुनारी की मागिया ॥

(अ० लो० प० पृ० २०६)

सुहाग की कोई सीमा नहीं होती। वह अमर है, असीम है, अजल है। मडप के नीचे, 'सोहाग के बाबल' उमड़ पड़े हैं और सुहाग की झड़ी लग गई है। सुहाग रूपी जल विशाल मात्रा में लहराता हुआ प्रवाहित हो रहा है। लाड़िली कन्या की माँग उम असीम अमर सुहाग से सुगोभित हो रही है। 'पनारन यहि चला' में बाहूल्या की ध्वनि है।

सुहाग का ग्रहण जितना महान है, उसका दान भी उतना ही महान है। जो अमर है, खण्ड है अनीम है यह बाटने में घटता नहीं है—

भइया कवन रामा यह जसु लेहु ।

सोहाग के बाग सींचि हमे देहु ॥१॥

भैया भरै भौजी भोचन जाय ।

पोचि बडावै सोहाग केरी बाग ॥२॥

एतना सोहाग बेंटी करिहौ का ।

टोला परोसिनि बागनु देव ॥३॥

(अ० लो० प० पृ० २१)

इस छोट-से गीत में क व्य-मुलभ आलकारि ता के दशन होने हैं। सुहाग रूपी बाग है जिस भोचने और विक्रमित करने के लिये कन्या की भाभी आती है। सुहागिन स्त्रियाँ कन्या को अपन सुहाग का दान करती हैं। इसी प्रकार विशाल मात्रा में माँगन सुहाग को 'टोला परोस' में बाटने की आभिलाषा कन्या में भी है।

विवाह की प्रमुख विधि 'सप्तपदी' है जिसे भावरे' भी कहते हैं। विवाह वेदी की मात बार बार एक-दूसरे परिक्रमा करने है। छठी परिक्रमा तक कन्या आगे एक बार पीछे होता है, उम समय तक कन्या पर पिता का अधिकार समझा जाता है। सातवीं भाँवर में बार आगे एक कन्या पीछे हो जाती है, इस परिक्रमा के पश्चात् कन्या पर वर का एकमात्र अधिकार हो जाता है।

भोजपुरी प्रदेश का एक गीत है, जिसमें सप्तपद चल कर, कन्या को पराई हो जाने का अर्थान्तक दुःख है।

ऊच ऊच दखरी उठावै मोरे बाबा ऊचै ऊचै राख मोहार ।

चाभ मुहज दूनो विरनी बसत है निहारे न कन्त हमार ॥१॥

अम्भर मेनुरा मगाव मोरे बाबा पिया से भराव मोरी माग ।

मूपर बसना से गठिया औराबहु जनम जनम अहिवात ॥२॥

अम्भर डडिया फनाव मोने बाबा बिदवा कराव हमार ।

सात परगंधे संगे थलि के हो बाबा अब हम भइली पराइ ॥३॥

(भो० लो० में क० रस० पृ० ३९०)

इस गीत में एक कन्या अपने जनम-ग्राम के अहिदान के प्राप्त करके पति-गृह जाने की कामना करती है। वह अपने पिता से अप्रसन्न करनी है कि ऊँचे-ऊँचे दरवारों में युक्त ऊँचे-ऊँचे मकान बनाओ जिसमें मुँग एवं चन्दा की किरणें प्रविष्ट हो सकें। वहीं मुन्दर वर को बुला कर मुन्दरदान करवाओ, और उत्तम ब्राह्मण द्वारा ग्रन्थ-बोधन हो। इनके बाद अमर पालकी मजवा कर मेरी विदा कर दो, क्योंकि सात पग चल कर मैं अब पराई हो गई हूँ।

अवधी क्षेत्र के एक गीत में छह भाबर तक कन्या वर पिता का अधिभार एवं सातवीं भाबर में पति का अधिभार वर्णित हुआ है—

साईं डारो भइया साईं डारो, मै तो बहिनो तुम्हारि ।  
 पाहलां भवारिया क घुमते, भइया अबहु तुम्हारि ।  
 दुमरो भवरिया के पैठत दादुलि अबहु तुम्हारि ।  
 तिनरो भवरिया के पैठत, भइया अबहु तुम्हारि ।  
 चौथी भवरिया के पैठत, भइया अबहु तुम्हारि ।  
 पाचवीं भवरिया के पैठत, दादुलि अबहु तुम्हारि ।  
 छटी भवरिया के पैठत, दादुलि अबहु तुम्हारि ।  
 सातवीं भवरिया के पैठत, दादुलि भइनि परारि ।

(अ० लो० पृ० २१६)

भोजपुरी गीत की यह पंक्ति—

‘सात गरभये संगे चलि के हो बाबा अब हम भइलि पराइ ।’ और अवधी गीत की निम्नांकित पंक्ति—

‘सातवीं भवरिया के पैठत दादुलि भइनि परारि ।’

दोनों ही कन्या को समान भाव धारा की अभिव्यक्ति करती हैं। सप्तपदी के पश्चात् वर एवं कन्या को समुद्रमंथन में ले जाया जाना है त्रिमे भोजपुरी में ‘कोहबर’ एवं अवधी में ‘माँयन’ कहते हैं। वर पर फनी-बही मरहज के द्वारा और वही मानी के द्वारा ‘द्वार छेकाई’ होती है।

एक भोजपुरी गीत में मरहज द्वारा द्वार छेकने का उल्लेख है—

‘अदले बिआह चलेल राम कोहजर  
 मरहज छेकेनां दुआरि जी ।  
 हमरा नेग जोग दीरी वर मुन्नर,  
 तब रउरा कोहबर जाई जी ।’

(भो० लो० व० २४० पृ० ३७०)

अवधी में भी सानियों द्वारा द्वार गेकने एवं नेग प्राप्त करने की प्रथा है—

दुआर की छेकाई नेग दीजै प्यारे नेग दीजै ।  
 सोच न कीजै प्यारे सोच न कीजै,  
 गारी न दीजै प्यारे गारी न दीजै ।  
 हमारे बाबा को अपनी जाजी दीजै,  
 प्यारे अच्छा दैन मुनि कीजै प्यारे ।  
 हमारे बाबू जी को अपनी माई दीजै ।

(मोहाग गीत पृ० ६४)

वर को कक्ष के अन्दर जाने का अधिभार तभी मिलता है, जब वह नेग चुका देता है। भोजपुरी प्रदेश में ‘कोहबर’ की रीति विधेय प्रकार सम्पन्न की जाती है। वर एवं कन्या को पारम्परिक मिसन के लिये पूर्ण स्वतन्त्रता दे दी जाती है और

वही सर्व प्रथम दोनो एक दूसरे को देखते हैं। इस अवसर पर प्रचलित गीतों में पति पत्नी के प्रेम एवं उल्लास सम्बन्धी भावों की व्यंजना ही अधिक है।

भोजपुरी के एक गीत में पत्नी के द्वारा अपने पति के प्रति शृंगारिक भावनाओं की अभिव्यक्ति हो रही है—

अलबेला दुलहा निदिया घुस्मे रे ।  
हय बोले बिहसि बोले कवन मुहवा रे ।  
देखि प्रभु दतवा के मोति रे ।  
कइसे देखावो सुहना दातवा के जोतिया रे ।  
आरे मडवन सामु बहुत रे ।  
मडवा के मोग प्रभु अंचरा छिपाइव ।  
हम रउरा जोरबो सनेह रे ।  
हम रउरा जाइवि कोहवरवा मे रे ।  
अलबेला दुलहा निदिया घुस्मे रे ।

(भो० शा० गी० पृ० ४२)

विवाहोपरान्त वधू का मन मिलन की स्वर्णिम कामनाओं से पूर्ण होकर प्रेमासाप के लिये व्यय हो रहा है परन्तु वर को नीद आ रही है। वधू हँस हँस कर उससे अपने दांतों की ज्योति दिलाने का आग्रह कर रही है जो सम्भवतः हँसने-मुस्कुराने का संकेत करता है। सकोचो वर सास के सम्मुख हँसने-मुस्कुराने में भिन्नता है। प्रेमोत्कण्ठिता वधू कोहवर में जाकर स्नेह-प्रदर्शन की चेष्टा करती है।

एक अन्य भोजपुरी गीत में, कोहवर के अन्दर सोते हुए पति से पत्नी के रुठ जाने का वर्णन है। पति इस मधुर अवसर पर भी नीद में डूबा हुआ है यह देख कर वह जमीन पर जाकर लेट जाती है। तब उसकी भाभी उसे मनाने आती है।

उठु उठु ननदी रे उठु रे दुलारी, उठि के आपन संज जाहु ए ।  
आरे आपना छयल सगे बिरवा सगाऊ, आजु सोहाग के राति ए ।

परन्तु ननद का क्रोध और अधिक बढ़ जाता है और वह अपनी भाभी को भिडक देती है—

जाहु जाहु भउजी रे जाहु दुलारी, उठि के आपन मेज जाहु ए ।  
आरे आपन लनन सगे काम संवारहु, आजु सोहाग के राति ए ।

(भो० लो० गी० पृ० २३१)

अवधी क्षेत्र में कक्ष के अन्दर जाकर, माली एवं सरहजो के हाम-परिहास से पूर्ण वातावरण में, वर एवं वधू द्वारा कुछ विधियाँ सम्पन्न कराई जाती हैं—(१) बानी मिलाई (२) लहकीर (३) पमासागी (४) जूता पुजार्ई।

कक्ष के अन्दर, जिस स्थान पर घर की देवी की स्थापना रहती है, वहा वर एवं कन्या को ले जाया जाता है। वही पर एक जलता हुआ दीपक रहता है जिसमें पूयक-पूयक दो बत्तियों को मिला कर एक कर एक करवाया जाता है। यह दो भिन्न हृदय की आजीवन एका करने का प्रतीक है। बहूधा इस अवसर पर अधिक नेम पाने के लिये वर महोदय रुठ जाते हैं।

इस अबसर पर निम्नलिखित गीत का प्रचलन है—

बँठे बीत गई सारी रातों, लानु तुम काहे न टारो पाती ।  
 कठिन धनुष शिवधंकर जी चो तारयो मारयो ताडुका पाती ॥१॥  
 बाती देखि जिय सका भई है, लिख्यो मातु जी का पाती ।  
 की जलनी भगिनी मिखलावा की वार्ता लागें तातो ॥२॥  
 की बाती लै जइहो अयोध्ये, मातु कौमिल्या काती ।  
 न जलनी भगनी सिखलावा, न वाता लागें ताती ॥३॥  
 माता हमरी कतनै न जानै, रघुबसिनि की जाती ।  
 चारि सखी ऐसे उठि बोनी यह हमरे कुल रीती ॥४॥  
 वाली टारो नेगु चुकावो, लेबो वीरु भार मोती ।  
 ऐसी हूटी कौमिल्या चापो, सब मुखियाँ अलसाती ॥५॥  
 द्वारे से आये राजा जनक भी, दिपो हाथ पहिराई ।  
 वाती टारो नेगु चुकावो, लोग कुटुम्ब सब साथी ॥६॥  
 यह वाती न उनही का सोहती जो हमरे सघ जाती ।  
 तुलसीदास भजो भगवानै, सीता बियाह घर जाती ॥७॥

(अ० लो० प० पृ० २२०)

स्त्रियों का सहज हास-परिहास उपयुक्त गीत में अभिव्यक्त होता है। वर के रुठने पर वातावरण और अधिक मनोरञ्जक बन जाता है। कभी-कभी अनुचित माँग उपस्थित होने पर कटुता भी उत्पन्न हो जाता है।

इसके पश्चात् वर एवं बधू एक दूसरे को अपने हाथों से मिठाई खिलाते हैं, इसे लहकोर खिलाना कहते हैं। इस समय भी हास-विनोद की तरफ उठती रहती हैं।

इसी समय द्यूत-क्रीडा की व्यवस्था की जाती है जिसे पमासारी कहते हैं। सरहजे कपड़े की एक गँद बनाती है जिसमें जेवर रख दिए जाते हैं। गँद छान वार उछाली जाती है और वर-बधू उस राकन है। जो प्रथम वार राक लेता है, वही जीत जाता है।

'जूता पुजाई' की प्रथा केवल मनोरंजन के लिये ही है। छोटी मालियाँ जूती को किसी मुन्दर देसमी बस्त्र में लपेट कर रख देती हैं और उन्हें कुछ देवी बता कर वर से उनका पैर छूने का आग्रह करती हैं। मोघा-साधा वर उनका आग्रह मान लेता है और सदा के लिये मनोरंजन का साधन बन जाता है इस अवसर का एक गीत इस प्रकार है—

लानु देवी के लागो पाव ॥१॥  
 ई देवी कुल पूज्य तुम्हारी, हिया उचिन हे भाई ।  
 ई देवी हैं माधु संत की, कलधुग पूजा पाई ॥२॥  
 प्रभु मुस्ताय, कंसी देवी बँठो हैं बदन छिगाई ।  
 मोघ प्रसन्न जानि कंसे पाये, बिना सरूप दिवाई ॥३॥

कोई सखी मुख मोर हँसी है, कोई सरमुख आई ।  
 आओ नालु तुम खेली भिया सग, तुम हो पड़े पढ़ाये ॥४॥  
 इन देवी चुनरी का छोरि राम जी ने पकडौ, तुम मेरी पनही पुराई ।  
 तुलसीदास भजौ भगवान, रघुवंसिनि केरी जाती ॥५॥

(अ० लो० प० पृ० २२२)

स्त्रियाँ वर महोदय से तथाकथित कुल देवों के चरण स्पर्श का आग्रह करती हैं। परन्तु इस रहस्य का पूर्ण ज्ञाता वर स्त्रियों को अपने तर्कों द्वारा परास्त कर देता है।

उपयुक्त क्रियाओं के सम्पन्न हो जाने पर वर को जनवासे में भेज दिया जाता है। विवाह के पश्चात् सबका ध्यान वाराणतियों के सम्मान एवं सुव्यवस्था पर चला जाता है सर्वाधिक ध्यान उनके भोजन पर दिया जाता है, क्योंकि वाराणियों में प्रायः भोजन की आलोचना करने की प्रवृत्ति अधिक सक्रिय दिखाई देती है। इस अवसर की गीत गाने वाली स्त्रियाँ उत्सुकता से प्रतीक्षा करती रहती हैं। इसका कारण यह है कि स्त्रियाँ इस अवसर पर भले-बुरे का विचार छोड़ कर, समधी तथा अन्य वाराणियों के नाम ले ले कर उन्हें हर प्रकार से नीचा दिखाने की मनोरंजक चेष्टा करती हैं। वाराणियों को भी इस अवसर पर सब कुछ सुनने में आनन्द आता है। इस अवसर पर गाये जाने वाले गीत 'गालियाँ' कहलाते हैं, क्योंकि उनमें गालियों के समस्त तत्त्व सन्निहित रहते हैं। कहीं-कहीं ये गालियाँ, अश्लीलता की चरम सीमा को पार कर जाती हैं।

भोजपुरी क्षेत्र में प्रचलित एक ऐसे ही गीत में वर के पिता द्वारा कन्या के भाई से किया गया विनोद प्रस्तुत किया जाता है—

नदिया के तीरे कवन बाबू, बछरू चरावै ना ।  
 आपन मइया ए बबुआ हमरा के दना ।  
 कुलटा के हमरो के दना ॥१॥  
 हमारी मइया ए पाडे जी, लरिका से वागे ।  
 ए पाडे जी लरिका से वारी ॥२॥  
 सिधबो मैं बनारस से लहुआ हो, हो जइहें समान ।  
 सुतइबो मैं आपन कोरवा हो, हो जइहें समान ॥३॥  
 कुलटा हो, हो जइहें समान ॥

(भो० लो० पृ० २५६)

इस गीत में समधी-समधिन के पारस्परिक विनोद पूर्ण सम्बन्ध की अभिव्यक्ति हुई है। वर के पिता को व्यभिचारिणी के रूप में चित्रित किया गया है।

इसी प्रकार एक अवधी गीत में वर की बहन पर सीधा आक्षेप करते हुए उसे श्रद्धा भिन्न किया जा रहा है—

मन्ही नन्ही बुँदियन मेह बरसिगयो, आँगन परिगं काई जी ।  
 तहाँ ना कवन बहिनी रपटि परी हैं, मैं जान्यो नजरानी जी ॥१॥

है जोऊ रमिया वैदवा देखै पतुगिया री नागे जो ।  
 हमरे बचन रामा मेहगे क दुखिया उड भन देखै नागे री ॥२॥  
 नारी देखन पढ़ैना धरि सोन्हनि, चना बना सेज हयागे जो ।  
 जब धरि दोन्हनि एकु ठई फीरी बूकुरि ऐमी बु'बुजानी जो ॥३॥  
 जब धरि दोन्हनि लोचन का दटुआ, लोच खायो मेरो प्यागे जो ।  
 जब धरि दोन्हनि पानन का डिवा, पान खायो मेरो प्यागे जो ॥४॥  
 जब धरि दोन्हनि सोहरन के खंनो रह्यु गरे लपिठानी जो ।

(ब० लो० प० पृ० २२७)

बारानियों के भोजन प्रश्न के अवसर पर 'त्रेवनार' के गीत भी गाये जाते हैं जिनमें विभिन्न पकवानों का उल्लेख किया जाता है। वहीं-वहीं बारानियों के लिये 'कच्चे खाने' की व्यवस्था की जाती है और वहाँ 'पक्के खाने' की।

एक भोजपुरी गीत में कन्या का पिता, बारान में आने वाले बड़े-बड़े पंडितों के लिये कच्चे खाने की व्यवस्था कर रहा है—

पाख<sup>१</sup> बराबरि बेटी भान नीराइबि, दनिया चलइयो पवनार<sup>२</sup> ए ।  
 हयहर<sup>३</sup> के डोटी ए बेटी घोब डरकाइबि, बारावा<sup>४</sup> के नेवता देवि ए ।  
 बादा बादा पडित बेटी बिपहन आवेना भोजन घूमिल नाहि होइ ए ।  
 जेवहि बइठेने ममयो कवन ममयो कवन राम बेनवा होनावे ए ।  
 जेवहि ममयो सकुच जनि माना हो, आज हम मरन सोहार ए ॥

(भो० लो० पृ० २०२)

भोजपुरी-प्रदेस में 'भात दान' का विशेष प्रचलन है। विवाहादि शुभ अवसरों पर भी भात दान की व्यवस्था वहाँ अवश्य होती है, जबकि अवधी क्षेत्र में इसका विशेष महत्त्व नहीं होता। इसलिये अवधी क्षेत्र में प्रचलित त्रेवनार क गीत में भाति-भाति की भोजन-नामधियों का उल्लेख रहता है—

जुगुति से परसों जो ज्योनार रगि-रुगि के मन्हार ।  
 पेडा बरफी और अनिरनी, खात्रे मुरमा खेर परसों ।  
 गुपचुप सोहन हनुषा परसा, कलाकन्द की बरछी परसों ।  
 मसतन बरा जलैबी ररनी, पेडा और इन्दरम परसों ।  
 बूँटी और दतामें परसों, खुचन और मनाई परसों ।  
 मोया बानूषाही परसों, मुरमा ल'आ परसों ।  
 दानमाठ अरु मठये परसों, नरे तिकाना सबके परसों ।  
 बुरा मिपरो जल्दी परसों, खहाँ-रहाँ सबों के परसों ।  
 चित्तवन दूध नाय के परसों, पूढी कचौटी लडुई परसों ।

1. दीब व ।
2. पनाग (नापी) ।
3. ताटा ।
4. बदा ।



खरी कचोड़ी सबके परसो, बेमन बरा पकोड़ी परसो ।  
 हापड़ के तुम पापड़ परसो, मूंग समूचो सबके परसो ।  
 कूड़ी करायल रीता परसो, खट्टे मिट्ठे बरा परसो ।  
 मुरभी को घिउ गड़बन परसो ।  
 रसगुल्ला रसदार, जुगुति से परसो जी ज्योतार ।

(क० लो० पृ० ४५६-५१)

विभिन्न नाम-परिगणना में मुक्त यह गीत बहुत लम्बा होने के कारण यहाँ केवल एक अंश मात्र प्रस्तुत किया जा रहा है ।

विवाह के दूरे दिन विदाई की कृष्ण बेला का आगमन होता है । हास-उल्लास मग्य कातावरण सहन वेदना एव शोक से अभिभूत हो जाता है । सदा के लिये पराई होकर अपने मगे माता-पिता और भाई बहनों को छोड़ कर जाने वाली कन्या के विनाप में हृदय दहल उठता है । मायात् कठोरता भी इस अवसर पर अपने आंसू नहीं रोक सकती । माँ की स्नेहमयी छाया और पिता के मधुर दुलार से वंचित होकर सदा के लिये पराये घर जाने वाली शोक-विह्वल कन्या की कल्याण-भिव्यक्ति एक भोजपुरी लोकगीत में हुई है—

हम बिरना ऐ अम्मा जन्मे एक के मगी ।

सगे मगे सेवही ऐ अम्मा खट्टी एक मग ।

भइया के लिखत, ऐ अम्मा बाबा कइ राजवा ।

हमरा बिरन ऐ अम्मा घर बूझा दूरि ॥ (मो० लो० क० रस पृ० ३६७)

एक ही माता से उत्पन्न पुत्र और पुत्री के भाग्य-विधान में विधाता द्वारा कितना अन्यायपूर्ण पक्षपात किया जाता है, इस भावना की अभिव्यक्ति उपर्युक्त पंक्तियों में हुई है । पराये घर जाने के लिये विवश कन्या रो-रो कर अपने दुर्भाग्य की व्याख्या कर रही है । उसे अत्यधिक दुःख है कि एक साथ जन्म लेने, एक साथ खाने और खेलने का अधिकार रखने के उपरान्त भी, वह अपने भाई के समान पिता का राज्य पाने का अधिकार क्यों नहीं तोड़ कर एक पराये अनजान अपरिचित घर से मोह जोटना स्त्री के लिये अत्यन्त कठिन किन्तु अनिवार्य विधान है । दूर जाने की कल्पना ही उसके मन में अमल पीड़ा को जन्म दे देती है—

गोर बदन बेटी सावर, भइली, मुहवा गइल, कुम्हिला दे ।

की तोरा बेटी रे दायज धोरवा की बोलेना भइया सिधियान रे ।

की तोरा बेटी रे सेवा से चुकती, कहे तोरे मुहवा उदाग रे ॥

ना मोरे बाबा रे दायज धोरवा, नाही मेया बोले सिधियान रे ।

ना मोरे बाबा हो मेवा से रउरा चुकती यहि गुन मुहवा उदाग रे ।

तब त कइले बाबा निअरे बियाहवि, बिअहत देसवा के ओर रे ।

नहर लोग दुलभ होइहे बाबा, रहब निमूरि, विसूरि रे ॥

(मो० लो० क० रस पृ० ३६८)

विदा की बेला में दुःख की गहनता से कन्या का मुँह मुँहा करे काता पड़े

गया है। पिता यह देखकर दुःख का कारण पूछता है। उगता अनुमान है कि शूद्र की कमी, भैया का लाटना अथवा स्वयं उसकी ही बिना पति में कन्या का दुःख हुआ है। परन्तु व्यथित मन से कन्या उत्तर देती है कि पहले तो उगने निकट ही विवाह करने का आश्वासन दिया था पर अब इनकी दूर विवाह कर दिया है कि मायके के सब लोग दुःख हो जायेंगे।

गीत की अन्तिम पक्ति में कन्या के हृदय का शोक साकार हो उठा है—

‘नैहर के लोग दुःख होइहै बाबा, रहव बिमूरि-बिमूरि रे।’

अवधी बोली में उपन्यस्य विदाई के गीतों में भी कन्या के हृदय का मर्म-स्पर्शी वेदना अभिव्यक्त हुई है। एक अवधी गीत में बहिन को विदाई के समय भाई उसे पालकी में बैठाने के लिए कहा है, परन्तु सोचा-तुन-बाहन सबको छोड़ कर जान में असमर्थ भी हो रही है—

कइसे क उडिग चढ़त माने बीरन, भाई क कायका छुत दुख लागइ,  
सौरह बरिम रहैउ तोर भयन म. भाई क न गीदिया नयन नहि छोड़ेउ ।  
खोसन दूष पिवाएनि मोरे बाबुन, पटुका ग निति मुख मार पीछनि,  
छोटो मे बडी भएउ, पटुवन नसन लागउ, मोतियन अग सबे मोरे बीरन ।  
भाई क रोय से छतिया फटत है, बपई के रोय से आरो चुवत है ।

(संस्कार गीत पृ० २४१)

मोलह बर्षों में मां की जो गोद स्वप्न में भी नहीं छटी थी उसे छोड़कर अब जाना पड़ रहा है। जो पिता कठोरे से दूध पिलाया करने और अपने अंगोछे से मुख पीछने, उनसे विमुक्त होना पड़ रहा है। जिस घर जन्म हुआ, पृथनी चली, बडी हुई, उससे नह दूट रहा है। कन्या के दुःख की सीमा नहीं है। रोती हुई माता, विलाप करते हुए पिता को देखकर उसका हृदय विदीर्ण हो रहा है और आँखें आँसू बरसा रही हैं।

कन्या का दुःख जितना गहरा है, उससे कहीं अधिक गहरा माता-पिता का दुःख होता है जिन्हे अपने हृदय के कण को अपने रक्त के जवा को प्रयत्न कर देना होता है। उनके सामने ही उनको सन्तान पराई बनकर सदा के लिये उनसे बिछुड़ जाती है।

कन्या की विदा हो गई है। सुने आंगन में धूम-धूम कर कन्या का पिता विलाप कर रहा है—

‘सांगना धूमि-धूमि बाबा रे जे रोवेले ।  
कठहै न सुनीता हा बेटी के नेपुरवा भनकार ॥’

(भो० लो० मे क० रम पृ० २६७)

बटो की विदाई पर घर का कोना-कोना रो पड़ता है, फिर सगे-सम्बन्धियों की अबोरता की तो सीमा ही नहीं रहती। माता-पिता, भाई और भाभी की विकसता इस गीत में बड़ी मूर्खता से निरूपित हुई है—

भीतरा से रोवेली मपरिया अचरवन आसू पोछेली हो ।  
 ए हो मोरी बिटिया चलेली विदेस कोलिया मोरि मूनि भइले रे ॥  
 दुजरहि रोवेले बाबा पटुकवन लोरि पोछेले हो ।  
 मोरी धिया चलतो विदेस भवन मोरा सून भइले हो ॥  
 भीतरा मे रोवेलनि भइअवा पगगिया आसू पोछेले हो ।  
 मोरी बहिनी चलेली विदेस पोठिया मोरी सून भइले हो ॥  
 ओवरी मे भउजी रोवेली चनरिया आसू पोछेली हो ।  
 आ हो ! मोरी ननदी चलेली विदेस, रसोइया मोरी सूनी भइली हो ॥

(भो० लो० क० रस) पृ० ४०३

बेटो की विदा हो रही है। माँ की आँखों के आँसू नहीं थमते, क्योंकि उसकी कोख सूनी हो गई है। द्वार पर पिता खड़े रो रहे हैं, क्योंकि उनका गवन सूना हो गया है। भीतर से भाई विलाप कर रहा है, क्योंकि उसमें छोटा अब घर में कोई नहीं रह जायगा। आँसारे में खड़ी भाभी आँसू पीछे रही है, क्योंकि ननद के चले जाने पर घर की रसोई सूनी हो गई है। इन गीत में श्यामल सम्पूर्ण वातावरण आँसुओं से भीसा हो उठा है।

माँ की ममता अगाध होती है। मन्तान के प्रति उसके प्रेम की कोई तुलना नहीं हो सकती, यह अकथनीय है, अवरुणीय है। अपनी प्राण से प्रिय मन्तान को पराये हाथों में तोपते समय उम्बा हृदय विदीर्ण हो उठता है। अमहाय मो वह, अपनी मम-वेदना और विवशता में जकड़ी पीडा को छिपाये कराहती रह जाती है—

“छाती चुरइली बँठी, मयन ठरे लोखा

अब सुनरी भयलू पराय रे ॥”

(भो० लो० क० रस) पृ० १६२

प्रेम के अतरेक में मा का दूध उमड़ आता है, आँसु में आँसू भर जाते हैं, किन्तु अपनी ही सन्तान पर आज उसका कोई वश नहीं है। विवशता से जकड़े हुए इसी मातृत्व की पुकार पर किमी कवि की भावना बोल उठी थी—

अबला जीवन, हाथ तुम्हारी यही कहानी ।

आँचल में है दूध और आँसुओं में पानी ॥

लोकगीतों के सहृदय रचयिताओं में भी इस कण-बेला की मामिकता का एक-एक अक्षर बड़ी सजगता से सजोया है। पीड़ा का कोई भी कण कही छूटा नहीं है, पूरा-पूरा उठा लिया लिया गया है। भोजपुरी का लोक-गायक हो अथवा अवधी का—सर्वेदनाओं को सम्यक् अभिव्यक्ति में कोई पीछे नहीं है। वेदना का एक व्यापक और गहनतम प्रभाव है जो दोनों हृदयों को ममान रूप से छू रहा है।

एक अवधी गीत में माता-पिता और भाई की कण स्थिति ता अत्यन्त सजीव चित्रण हुआ है।

खोनहु पटुक, गाठि मोरि जोरउ, अब धिया भई है पराई रे ।

कइके सिगरवा मजन संग चली है, बाबुल जडे हाय जोरे रे ॥

दिनती कस्त बाबुल ममथी के आगे मुनउ न बिनती हमारी रे ।  
 आपनि धेनिया ताहड भेई दोग्हेउ रिहूउ नली विधि प्रतिपात रे ।  
 हाथ जोरि के बिन भइया ठाई मुनउ बीजा अरउ हमारी रे ।  
 आपनि धेनिया ताहड मई दोग्हेउ विहूउ नली विधि प्रतिपात रे ।  
 माई के गेउ अचर भरि भोजई बाबुल के रोये चउपाल रे,  
 भइला के रोये पटुकवा भोजई, मथिया रोयः सब ठाड रे ।

(मस्फार गीत) पृ० २२२

कन्या पराई होकर जा रही है । कन्या का पिता हाथ छोड़ कर ममथी में बिनय करना है कि वह उसकी बेटी को जल्दी तरह रखे । कन्या का भाई अपने जीजा में प्रार्थना करता है कि वह उसकी वधु को मुक्त करे । कन्या के विधोय से बाहुन होकर माता-पिता, भाई और मामिया सभी रो रहे हैं । माता के रोने से अबल भीग रहा है पिता के रोने से चौपान भीग नहीं है और भाई के रोने में अगोछा भीग रहा है । गीत की अन्तिम पंक्तियों में सम्पूर्ण कृष्णा सिमित कर साकार हो उठी है—

माई के गेउ अचर भरि भोजई बाबुल र गए चउपाल रे ।  
 भइया के रोये पटुक भोजई, मथिया रोवई सब ठाड रे ॥

इस प्रकार, स्वजनो के प्रेमाश्रुओं से संचित एवं शुभ कामनाओं में परिपूरित होकर घर की नन्ही सी ज्योति एक नए परिवार को प्रकाशित करने चली जाती है ।

बर पक्ष के यहाँ बारात नीट कर आने की प्रतीक्षा होती रहती है । नव वधू के दर्शनों की आशा प्रतिपाल तीव्र होती जाती है । जिस समय बर-वधू द्वार पर पहुँचते हैं, स्त्रियों की विमल सख्या स्वागत हेतु उपस्थित रहती है । दीर्घ ही नियमाचार आरम्भ हो जाते हैं । प्रत्येक विधि के साथ ही स्त्रियों के मधुर गीतों के स्वर गूँज उठते हैं ।

नव वधू के आगमन का उत्साह लेकर स्त्रियाँ उसका स्वागत करते हुए यह गीत गाती हैं—

सोनवा भियोरा तिये चितवै कवन वेई जगमग होइ अजोर ।  
 आबहु चन्द्र बदनि हमारे धर उतरहु जगमग होइ अजोर ॥

(सुहाग गीत पृ० १९१)

यहाँ नव वधू की तुलना चन्द्रमा से की जा रही है जिसके प्रवेस से सम्पूर्ण गृह प्रकाशित हो उठा है ।

इसके पश्चात् स्त्रियों का समूह बर-वधू का 'परिछन' करने के लिए तत्पर हो जाता है । परिछन करते समय भी गीत गाए जाते हैं—

परिछन करहि चली है मुन्धर कामिन,  
 हाथे सिधौर तिहें आरती ।

पहिले तो परिच्छहि मिर के भोरी,  
फिर परिच्छहि तिनक बिलार ।  
पहिले तो परिच्छै दुलग कवनु रामा,  
पाछे समुज जी को धीय ।

(सोहाग गीत पृ० १६२)

वर एव वधू के कंगन खोलने की विधि भी अत्यन्त मनोरंजक होती है। दोनों एक-दूसरे के कंगन की गाँठ खोलते हैं। जो उस काय को जितनी ही शीघ्रता से कर लेता है, उसकी जाँत समझी जाती है। इस अवसर पर भी स्त्रियो द्वारा गीत गा जाते हैं—

भइ अति भीरु जनक जी के आंगन, मुखि सब मंगल गाई ए ।  
गीता के हाथ कंगन भल सोभेला, गाँठ ही गाँठ सवारी ए ।  
छुटवत राम छुटत नाहि कंगन सखि सब ताल बजाई ए ।  
जो नाँसे राम छुटत नाहि कंगन हारि जाइ महतारी ए ।

(भो० लो० मा० पृ० ११८)

उपरोक्त गीत में राम को कंगन खोलने के कार्य में अममथं दिवा कर विनोद-पूर्ण परिस्थिति का नियोजन किया गया है। प्रातः स्त्रिया वधू को जिताने एव व को परास्त करने की चेष्टा करती हैं।

अतः अवधी गीत में भी इसी प्रकार की मनोवृत्ति की अभिव्यक्ति प्रा- होती है—

हमि पूछै जनकपुर की नारी, कही कैसे गज के फन्द छुड़ायो ।  
गुनियत हे तीनो लोक के नायक, कैसे का चाप चढ़ायो ।  
जुरि आई रनिवास जनक की, सिय कंगन उरकायो ।  
छोरि न छूटे मिया जी को कंगन, गाँठी का मग्ग न पायो ।  
जल हवत गजराज उबारयो, सकट चाप चढ़ायो ।

(स० लो० प० पृ० २२३)

राम सीता का कंगन नहीं खोल पा रहे हैं। जनकपुर की स्त्रियाँ उनकी अममथता पर मुस्करा रही हैं। जो राम गज को उबारने में और शकर का धनुष तोड़ने में समर्थ हो सके, वही सीता का कंगन खोलने में हार गए—यह आश्चर्य की बात है।

कंगन खोलने की विधि विवाह के चौथे दिन जिसे चौथारी या चतुर्थी कहा है—सम्पन्न होती है। कुछ स्थानों में चौथारी की प्रथा बन्धा के घर में ही सम्पन्न होती है और कुछ स्थानों में वर के घर में पूण की जाती है।

इसके अनन्तर मुँह देखाई, पैर छुवाई आदि विधियाँ सम्पन्न होती हैं। अवधी क्षेत्र में वधू के द्वारा भोजन बताने की प्रथा का प्रचलन भी है जिसमें ममुर और जेर द्वारा उम्रे नेण मिलना है। समस्त विधियों की पूर्णता के पश्चात् वर एव वधू के महामिशन का शुभ पड़ी, आती है।

### मृत्यु-संस्कार

मृत्यु-संस्कार मानव-जीवन का अन्तिम संस्कार है। प्रत्येक जाति के व्यक्तियों में मृत्यु-संस्कार को किसी न किसी रूप में सम्पन्न किया जाता है।

यद्यपि मृत्यु का अन्तर्गत शोक और दर्द का होता है तथापि इस अवसर पर कहीं-कहीं गीत गाने की प्रथा प्राप्त होती है। मृत्यु के गीत शोक रक्षण और विसास में युक्त होते हैं। इन गीतों में मृत व्यक्ति के गुणों का वर्णन तथा उसके प्रभाव में अन्य कष्टों का उल्लेख रहता है।

मृत्यु गीतों की प्राचीनता पर विश्व करने हुए श्रद्धा के कुछ सूक्तों की प्रमाण रूप में उद्धृत किया जा सकता है।<sup>1</sup> रामायण एवं महाभारत में भी मृता-स्मादा के प्रति याकाभिव्यक्ति प्राप्त होयीं हैं। वालिदास न कुमारसभ्य में रामराज के भस्म हो जाने पर रतिल का कन्दन प्रस्तुत किया है।<sup>2</sup> श्रीमद्भागवत में कृष्ण द्वारा कंस का सहार हो जाने पर उसकी रानियाँ शोक विवाप करती हैं।<sup>3</sup>

उर्दू साहित्य में मृत्यु के अवसर पर प्रचलित लोक गीतों को 'ममिया' कहते हैं। ये 'ममिया' कहरा और शोक में युक्त अत्यन्त मर्मि, प्रभाव मन पर डालते हैं।

अपेजी में भी मृत्यु-सम्बन्धी लोक गीत प्राप्त होते हैं जिन्हें 'गलेजो' कहते हैं। इनमें हृदय की दुःखानुभूतियों एवं शोक सवेदनाओं की अभिव्यक्ति रहती है।

यूरोप में किसी व्यक्ति की मृत्यु पर कुछ पेंगेवर स्त्रियाँ बुलाई जाती हैं जो मृत व्यक्ति के गुणों का वर्णन करती हुई विचार करती हैं। यह विचार एक विशेष प्रकार की नय में बद्ध होता है।<sup>4</sup> इटली के दक्षिण भाग में भी इस प्रकार की प्रथा प्रचलित है। वहाँ भी मृत्यु के समय रोने के नियंत्रण पर स्त्रियाँ आती हैं जो विशेष छन्द में शोक गीत गाती हैं।<sup>5</sup>

1. प्रेहि प्रेहि पयिभि पूर्व्येभि यात्रा न पूवे पितर परेषु ।  
समा राजाना वधया मदन्ता यम पश्यासि वदग्य च देवम् ॥  
—श्रुवेद १०।१।४।३
2. मदनेन विना कृता मतिः क्षाणमात्र कितम जीवताति म ।  
बचनीयमिद व्यवस्थित ममणा । त्वामनुद्यामि यद्यपि ॥  
—वालिदास, कुमारसभ्य
3. हा नाथ प्रिय धर्मज कहणानाथ वत्सल ।  
त्वया हनेन निहता वय ते मधुहप्रभा ॥  
त्वया विरहिता पत्या पुरीय पुष्पवम ।  
न सोभते व्यभिद निवृत्तीत्यव मगला ॥  
—श्रीमद्भागवत, दशमस्कन्ध अ० ४४, श्लोक ४४-४५
4. A Martirengo, The Study of Folksong, P. 271.
5. Maria Leech, Dictionary of Folklore, Vol. 2. P. 755

भारत में मृत्यु के अवसर पर स्त्रियों का विलाप सर्वत्र प्राप्त होता है। क्रन्दन युक्त स्वरों के साथ मृत व्यक्तिके गुण तथा परिवार की बोधनीय स्थिति का वर्णन भी वे करती हैं। इसी लयात्मक रुदन एवं भाषण की गीत कहा जा सकता है। इन गीतों के लिये कोई विशेष छन्द या राग का निर्धारण नहीं है। भारत के विभिन्न क्षेत्रों में इन गीतों के विविध रूप प्राप्त होते हैं। वास्तव में इन गीतों को हृदय का लोकपूर्ण उद्गार मात्र कहना चाहिये।

भोजपुरी और अवधी क्षेत्रों में, मृत्यु के समय गीत गाने की किसी विशेष प्रथा का प्रचलन नहीं है। प्रायः निम्न वर्ग की स्त्रियाँ मृत व्यक्ति के निकट बैठ कर जोर-जोर से रोती हैं और अपने रुदन में शी अनेक बातों को दोहराती हैं। मृत्यु के पश्चात् तेरहवें दिन मृत व्यक्ति का श्राद्ध होता है। जिसे 'तेरही' भी कहते हैं। इस अवसर पर ब्राह्मणों एवं कुटुम्बियों को भोज दिया जाता है। तेरही के दिन स्त्रियाँ अनेक गीत गाती हैं जिनमें निर्वेद भाव की प्रधानता होती है। अवधी क्षेत्र में इस अवसर पर देवी के भजन गाये जाते हैं।

भोजपुरी प्रदेश में कुछ गीतों का प्रचलन है जिनमें मृत्यु की शोक संवेदना व्याप्त है। एक गीत में कोई स्त्री अपने पति के निधन से दुखी एवं व्याकुल होकर विलाप कर रही है—

आइ के मउवतिया<sup>१</sup> गइल बा नियराई ।  
 हमरे संझ्या के करम त गइल फूटि ॥  
 फूटि गइल करम परीत<sup>२</sup> भइल खटिया ।  
 हमह<sup>३</sup> रोवेनी शिरहान पडके पटिया ॥  
 कबहू ना छुबने बालम दूबिधो के मटिया<sup>४</sup> ।  
 कबहू ना भइल हमरो बालम से संघतिया<sup>५</sup> ॥  
 हमरे सइया के करम ल गइले फूटि ।  
 एहि बीच आइ के अम्मु<sup>६</sup> त लिहले नुदि ॥

(भो० प्रा० गी० पृ० ४३०)

किसी स्त्री का पति मर गया है। चारपाई पर पड़े पति के शव के निकट बैठ कर वह रो रही है। उसे अपने पति के अभाग्य पर घोर दुःख है, क्योंकि वह असमय ही मृत्यु के अधीन हो गया है। उसका पति से कभी सम्पूर्ण मिलन नहीं हुआ था, न उसने कभी पति की ओर से कोई वातना ही पाई थी। मन की समस्त आकांक्षाएँ अतृप्त रह गईं, कठोर मृत्यु ने मुख का संबल छीन लिया।

1. मौत ।
2. प्रीति ।
3. छडी ।
4. समागम ।
5. यम ।

इसी प्रकार की भावना में मुक्त एक गीत अर्थात् क्षेत्र में भी उदभव होता है—

कन्हैया विगोपित करि गये हमो,

... मना की ओट मसुर मनदावे ।

अरे बहुर नाह तुम विटिया हमारि ।

का समझओ मसुर तुम हमरो,

अरे हरी ही चरिय दवन भई हमरो ।

पुष्ट नोट रठ मसुर वे

अरे मीठा ना ही तुम विटिया हमारि ।

वा समझओ अठ तुम हमरो

अर मोनित मानि दुसभ भई हमरा ।

गोदाहि बैठि दवर समझावे,

अर नानी नाही तुम माता हमारि ।

का समझओ देवर तुम हमरो

अरे पूजन मज दसन भई हमरो ।

माय ओ बाबू अति समझावे

एक जनम बेटी मेरा समाधि ।

का समझओ माय ओ बाबू

अरे दिया की छाह दुसभ भई हमरो ।

(१० वीं पृ. ३ ०-४१)

पति की मृत्यु के पश्चात् परिवार के समस्त व्यक्तियों का स्नेह पूरा साधना-मन इन विधवा स्त्रियों को प्राप्त होता है फिर भी उनके अभाव की पुत्रि नहीं होती। मसुर बेटे देवर माना-दिना मनी उनके कष्ट को दूर करना चाहते हैं किन्तु उस शोकाकुल स्त्री का दम कम नहीं होता वह जानती है कि परिवार के व्यक्तियों से नवकुक्ष मिल सकता है पर हाथ की हरी-हरी बुटिया माय का मान मि-दूर, फलो से मरी भस्मा और पति का मधुर माहचर्य उसे अब वही नहीं मिल सकता।

इस गीत में एक विधवा स्त्री की आन्तरिक वेदना का हृदयशाही निरूपण हुआ है।

मृत्यु की भीषणता में आवृत्त स्त्री-पुरुषों के शोकोद्गार ही मृत्यु-गीतों के रूप में प्रकट होते हैं। मानवीय संवेदना के रूप में शोकोद्गार लोक-जीवन में सर्वत्र व्याप्त है पर गीतों की प्रथा के रूप में इनका अधिक प्रचलन नहीं है।

### श्रुतु सम्बन्धी गीत

प्रकृति के रमणीय संसार में लोकजीवन का विशेष सम्पर्क रहता है। नगर की संघर्ष एवं कालाहलमयी सम्झना में परे सामान्य ग्रामीण जनता प्रकृति के सुव-सान्निभ्य वातावरण में अपने जीवन को श्रेष्ठतम निधि की उपलब्ध कर लेती है। प्रकृति के उन्मुक्त प्राण में लोकमानस का स्वतन्त्र साम्राज्य होता है। मूर्ख की



हरी किरणों उनमें भावना के फूल खिलती हैं। चन्द्रमा का मुधा-सिक्त प्रकाश उममें, रत्ननाभों का माधुर्य बिखेरता है और समीर के चंचल झंकोरे उसमें नवीन काम-नाभों की तरंगें उत्पन्न करते हैं। पावम का मेघाच्छादित आकाश जब नन्ही-नन्हीं वृक्षों से पृथ्वी का अचल भर देना है और मधुमाम का उमड़ता हुआ सौरभ जब सम्पूर्ण वायु मण्डल में मादकता बिखेर देता है तब लोक कंठ पर अन्तर्तम की भावनाएं मधुर गीतों के स्वर बनकर लहरा उठती हैं, ग्रीष्म के प्रचंड ताप से यत्न प्राणी समुदाय में जब आकुलता का संचार होता है और शिशिर का शीतल प्राणों को प्रकम्पित कर देने व लो व यु तब सम्पूर्ण वानावरण में जड़ता का विस्तार कर देनी, उम समय भी लो गीतों का गायक अपनी स्वर माधुरी में डूबा रहता है। प्रत्येक ऋतु उनके जीवन में मोहक प्रेरणा बसाकर आती है और संगीत का सौन्दर्य भर देती है। प्रकृति का कण-कण लोकगीतकार के प्राणों को स्पन्दित करके मये-नये गीतों की मृष्टि करता है।

भारत में ६ ऋतुओं का आगमन होता है—(१) ग्रीष्म (२) वर्षा (३) शरद (४) शिशिर (५) हेमन्त (६) वसन्त। लोकगीतों में इन ऋतुओं का उल्लेख प्राप्त होता है। भोजपुरी एवं अवधी क्षेत्रों के लोकगीतों में भी ममस्त ऋतुओं के माध्यम से भावामिब्यक्ति हुई है। ऋतु विषयक गीतों में स्त्री-पुरुषों की विभिन्न ग्राह्य एवं आंतरिक स्थितियों का निरूपण प्राप्त होता है। उनमें एक ओर मन की अनेक रागानुरागम भावनाएं मुखरित हुई हैं, दूसरी ओर जीवन की सामान्य क्रियाओं का समावेश भी लक्षित होता है।

भोजपुरी और अवधी लोकगीतों की ऋतुओं के आधार पर निम्नांकित रूपों में प्रस्तुत किया जा सकता है—

- (१) वर्षा ऋतु के गीत
- (२) वसन्त ऋतु के गीत
- (३) ग्रीष्म ऋतु के गीत
- (४) शिशिर ऋतु के गीत

इनमें भी जित्त १-अधिक उल्लेख वर्षा एवं वसन्त ऋतु का प्राप्त होता है, उतना ग्रीष्म एवं शिशिर का नहीं। हेमन्त और शरद ऋतुओं पर पृथक् रूप से लोकगीत उपलब्ध नहीं होते हैं। प्रत्येक ऋतु पर लोकगीतकारों ने अपने-अपने ढंग से गीतों की रचना की है, इसलिये एक ऋतु-विशेष में सम्बन्धित लोकगीतों का क्षेत्र विस्तार-पूर्ण हो गया है। एक ही ऋतु में अनेक प्रकार के गीतों का गायन प्रचलित है।

प्रकृति के प्रांगण में ऋतुओं का पदार्पण होते ही लोक-गायक की वाणी में उत्साह एवं उमंग में पूर्ण गीतों के शब्द नृत्य कर उठते हैं। प्रत्येक ऋतु के प्यागत में उमका हृदय भावनाओं की विशाल गाँव से ओल-प्रोल मधुर संगीत बिखेरता है।

## श्रुति के गीत

साक्षात् में कान-काने बादल बनकर रहे हैं, शीतल पवन के झुकोरे उष्ण-संतप्त हृदय को मधुर आनन्द से भर देते हैं। प्रकृति की गोद में बसे छोटे-छोटे बच्चों की अमरादलों में, हृषिक-कुर्मा-यों के दल झूले की पंखों के बीच गीतों का माधुर्य बिखेर रहे हैं। परदेसी त्रिपलम की स्मृतियों में जबी कोई किरकिरी नव बधू बनने हृदय की सम्पूर्ण वेदना ने कर विरह के आकुल स्वरो में छोड़ हुई है। सुदूर आकाश में दौड़ते हुए बाले-क ने झंघो के हाग वर अपने प्रियतम की प्यार का संदेश भेजती है। घान के हरे-रूटे सेतो में कायं ससज्य म्बियां नगही-नगही बुंदों को छान कर मधुर गीतों की बोछाय कर रही है। इन लेकर जाते हुए विमान और डोर चराते हुए बालक—मनी पावम के उष्णामयुं वानावरण को गीतों के माधुर्य में भर देना चाहते हैं।

वर्षों श्रुति में गाये जाने वाले गीतों का निम्नांकित श्रेणी-विभाजन किया जा सकता है—

- (१) मावन या झूले के गीत
- (२) चौनामा
- (३) बाग्हनामा
- (४) बजरी
- (५) मोहनी या निरबहो के गीत
- (६) रोरनी के गीत
- (७) उषवा

## सावन या झूले के गीत—

सावन का महीना वर्षा-काल के चार महीनों में सर्वाधिक महत्वपूर्ण है। इस श्रुति में त्रिपदा सावन और झूले के गीत ही अधिक गानी है। सावन के गीतों में अनेक प्रकार की मनोभावनाओं की अभिव्यंजना प्राप्त होती है।

सावन के महीने में, सुनराम में रहने वाली बन्धाएँ अपने-अपने मायके आ जाती हैं। सभी माता-पिता इस महीने में अपनी पुत्रियों को अपने पास बुला लेते हैं। इनका पहला कारण सावन के महीने में होने वाला 'रक्षा-बन्धन' का त्यौहार है जिसमें प्रत्येक बहिन अपने भाई के राखी बांधती है। इस शुभ पर्व पर भाई-बहिन माप रह सकें, इनलिये बन्धाओं के मनुगाल में मायके बाने की प्रथा प्रचलित हो गई है। दूसरा कारण, सावन का महीना म्बियों को हर्षोन्मास एवं शोडा-विनोद का महीना है। म्बेनियों के मनुह में झुवा भूषना, हँसना-नेमना, गीत-गाना कितनी स्वच्छन्दता से मायके में हो सकता है, मनुराम में नहीं हो सकता। इसलिए प्रत्येक बन्धा सावन के महीने सँभव की मधुर स्मृतियों के देस में अपने मायके में आने की तीव्र इच्छा-उत्कटा रखती है।

एक भोत्रपुत्री गीत में मायके जाने के लिये आकुल कन्या की व्यथना प्रकट हो रही है—

भाई ललबा-में कुहूके मौर ।  
 भाई जेठवा मइअवा पति पठएउ हौ मावन निअराय ।  
 भाई मार बहुनोइया होइहैं एक मावन निअराय ।  
 भाई वमना के पूतवा जनि भेजिह मावन निअराय ।  
 भाई भोषिण गौचत बाभि भाई मावन निअराय ।  
 भाई लहुरा मइअवा भोत्रि पठएउ 'वन निअराय ।  
 भाई गोइ गाइ विदवा क इहे मावन निअराय ।

(भो० गो० क० रम) पृ० ४६८-६५०

समुराल के बन्धनों में आबद्ध स्त्री अपनी माता के पास सदेश भेज रही है कि वह विदा कराने के लिये बड़े भाई को न भेजे क्योंकि माले 'बहनौई' मिलकर एक हो जाएंगे और विदाई नूक जायगी। ब्राह्मण को भी नहीं भेजे क्योंकि वह पोषी पत्रों में ही उत्तम रहेंगा और विदा के लिये कोई प्रयास नहीं कर पायेगा। छोटे भाई को भेजना ही उपयुक्त है, क्योंकि वह रो-धो कर समुराल वाली को विदा करने के लिये मज्जी कर लेगा।

इसी प्रकार की भावनाओं में युक्त एक अवधी गीत है जिसमें छोटे भाई को ही विदा कराने में समय मिद्ध किया गया है—

हरे-हरे बांस की बेनिया माया पठे दीन्हो लागत असाद रे ।  
 नौआ हाये न पठयो वोहिका नबई करत दिन जाय रे ।  
 बरिया हाये जनि पठयो वोहिका पतगी खेतत दिन जाय रे ।  
 जेठे भैया हू छे ना पठयो उनके बीच बपै समुरारि रे ।  
 छोटो भैया हाये पठयो उइ तो रोई घाई ल जाय रे ॥

(अ० ली० प०) पृ० २८६०

एक स्त्री अनाथ के सहोने में ही विदा कराने के लिये अपने छोटे भाई को बुलाने का मन्देश भेज रही है। वह अपनी माता के अनुरोध करती है कि हरे-हरे बांस की पंखी बनाकर छोटे भाई के हाथ भेज दे। पंखी देने के बहाने आकर वह हठ पूर्वक समुराल वाली को विदा के लिये तय्यार कर लेगा। भाई, धारी तथा बड़े भाई को न भेजने का भी वह अनुगोच करती है, क्योंकि नाई हजामत बनाने में, बागी पल्ल बनाने में और बड़े भाई बीच पडने वाली अपनी समुराल में उलझे रहेंगे और विदाई एक जायगी।

भोजपुरी और अवधी दोनों गीतों में, मायके जाने के लिये उत्सुक उस स्त्री की विवशता का चित्रण किया गया है जो समुराल वालों के कठोर नियंत्रण में बाबद्ध है।

कभी-कभी स्थिति अधिक चेश्टा करने पर भी माता-पिता के घर नहीं पहुंच पाती हैं। उनकी अभिलाषाएँ मन के एक कोने में निगलापात से पीड़ित विमपली रह आती हैं। ऐसी स्थिति में अपनी समुराल की सखियों के साथ ही

अवधी क्षेत्र में प्रचलित बारहमासा में भी विरहानुभूतियों का सामिक प्रभाव धिल होता है—

तबत रहित मगुवन की दगरिया,  
 कोउ नहीं मूक्ति परे मजनी ।  
 सागो बसाठ चढ़ निसि बरम,  
 भरि आये ताल नदिया सगरी ।  
 टाडो मोच करै ब्रज बाला,  
 कुबरी सोतिया सो अब न बनी ।  
 मावन सखियां घने हैं हिडोला,  
 चनि-चनि मोतियन मांग भगी ।  
 गुम जो मही हरि अइहै विरिज मो,  
 भजहुं न आये मोरे इयाम घनी ।  
 व-ारे इयाम हुमे छन कीन्हा,  
 प्रात करी उन कुबजा मे ।  
 तुम नंदलाल जनम के कपटी,  
 दतना कपट कियो हमस ।  
 कातिक निरमत उगे हैं चन्दरमा,  
 रैन लगै मसार भली ।  
 जइसे तारा छिटके गगन मा,  
 चन्द्र चनोर ऐसी मैं जो बनी ।  
 अंगहन सखियां चोर पहिन कैं ।  
 अपनी अपनी सेजें गर्ई ।  
 डार गले बहियां स्वावें बलम के ।  
 उनकी क्या मुख नीद बनी ।  
 पूम की रैन हमें नहि भावें,  
 मुनि मुनि पिया की बियोग भरी ।  
 ऐसे निरमोहिया का कोउ ममुभावे,  
 छाय कैं कनी मर जाब नहीं ।  
 माह की रैन उ-हे भावें सजनी,  
 जिनके पिया नित घर हो रहैं ।  
 आली री बसन्त मैं कइसे मनाओ,  
 हमरें पिया परदेस गये ।  
 फागुन म फरकन लामो अलिया,  
 अब बछू आगम जान परे ।  
 आवनि के मगुन बिचागे मोर ननदी,  
 पिया आवन की कौन घरी ।  
 चेत माम बन फूलें है टेमू,  
 ऊधी लिखी घर आवन की ।  
 अत्रहूँ न आए माई किन बेलमाये,

यह भ्रंशेसा लागि रही ।  
 बैसाख मास बयस मारी भारी, ।  
 आपु न आये स्वामी मधुवन से ।  
 राति विराति माँ विरहा सतावै ।  
 विरहा की हूक लयो तन मे ।  
 जेठ मास एकुरथ हम दीखा,  
 पवन के सग उड़ात भली ।  
 सूर श्याम प्रभु हरि के मिलन को,  
 सखिया मंगल गाय रही ।

(लोक रागिनी पृ० १०७-८)

इस गीत में गोपियों की विरह-वेदना का निरूपण हुआ है। कृष्ण के वियोग में दुःखी एक गोपी अन्य सखी से अपनी ब्यथा का वर्णन कर रही है। वियोगिनी गोपिका मधुवन की राह ताकती रही, पर कोई भी उसे दिखाई नहीं दिया। आसाढ़ का महीना लग गया, चारों ओर वर्षा होने लगी, सरोवर एवं सरिताओं में ज्वार आ गया। गोपी का विश्वास था कि पावस के आगमन में कृष्ण अवश्य आ जायेंगे, परन्तु वे न आये। कुम्भा की ज्रीत हो गई जिसने कृष्ण को उलभा रक्खा है। नादन के महीने में सखियों ने झूले डाले मोतियों से मार्ग भरी और झूला झूलने चल पड़ी। विरहिणी गोपी को आशा थी कि इस अवसर पर कृष्ण आवेंगे पर यह आशा भी टूट गया। छली कृष्ण ने कुम्भा को सुतप्त कर देता है। कार्तिक संसार आनन्द मग्न है। आकाश में की छवि देखती हुई वह विरहिणी अगहन की प्रीतिल राति में सभी सखियाँ अपने अपने प्रियतम के गले में बाँधे डाले सुखद निद्रा में लीत हैं परन्तु विरह-पीड़िता गोपी अभाव की वेदना में डबी हुई है। उसकी आँखों में नींद नहीं है, उसके जीवन में केवल दुःख है, सुख का लेश भी नहीं है। पीप महीने की रात में, वियोगिनी का कण्ठ असाध्य हो उठा है। अब उससे विछोह सहा नहीं जाता। कृष्ण के अभाव में वह आत्मघात कर लेना चाहती है। माघ का महीना भी कष्टों से घिरा हुआ है। जिन्हे अपने स्वामी का सम्पर्क प्राप्त है, उन्हीं के लिये यह महीना सुखद है। सर्वत्र वसन्तागमन का हर्ष मनाया जा रहा है परन्तु वियोगिनी स्त्री के लिये वसन्त का चरद स्वरूप अभिशाप बन कर आया है। फागुन के महीने में प्रियतम के आने की आशा टूट ही उठी है। आँख फड़क रही हैं धुम शकुन हो रहे हैं। चैत के महीने में प्रियतम का आगमन सूचक पत्र आया है। हर्षान्विता वियोगिनी प्रकृति में फूले पलाश के सौन्दर्य में झोजाना चाहती है। सदेश पाकर प्रतीक्षा की घुड़ियाँ और अधिक बाधिल बन गई हैं। आने की सूचना भेज कर भी, अभी तक कृष्ण नहीं आये—न जाने किसने उन्हें रोक लिया है। बैसाख का महीना आगया, नव यौवना विरहिणी प्रतीक्षा में लीन है, अभी तक कृष्ण नहीं आए हैं। विरह की कसक मन को दिन-रात तड़पाती है। जेठ के महीने में प्रतीक्षाकुल वियोगिनी सुदूर पथ पर आता हुआ एक रथ देखती है, जिसमें उसके प्रियतम बैठे हैं। उसका हृदय मिलन की उमंग में धगल गाना उठता है।

भोजपुरी बारहमासा व आषाढ-मन गहन घेरना का प्रभाव लक्षित होता है, किन्तु अबधी बारहमासा में विद्योग का दुःख मिनन के मुख में परिपत हो जाता है। बारहमासा का आरम्भ किसी भी महीने से किया जा सकता है।

क...ती—

सावन-भादों के महीने में 'कजली' नामक गीतों को गाने की प्रथा भोजपुरी और अबधी—दोनों प्रदेशों में है। काने-काले बादल आकाश में घिर ब उठे हैं, हत्ती-हत्ती बूँदों से पृथ्वी तल भर जाता है, हरे-भरे वृक्षों को धोभा चारों ओर फैल जाती है। ऐसे मुहावने मौसम में स्त्री-पुरुषों के हृदय उमंग में भरकर मधुर गीतों को गुंजना में भी जाते हैं। सर्वत्र 'कजली' की सरस ध्वनि सुनायी देती है।

'कजली' शब्द की व्युत्पत्ति पर विचार करते हुए विद्वानों ने सावन के काने-काले बादलों को मूल कारण माना है। काने-काले बादलों के मौसम में गाये जाने व से गीत 'कजली' कहलाये। परन्तु भारतेंदु हरिचन्द्र ने इस नामकरण का कारण देने हुए एक अन्तर्कथा का उल्लेख किया है। मध्यभारत में दादुराय नामक एक राजा था जिसके राज्य में एक बार भोजपुर बहान पड़ा। उस समय राजा ने देवमति के बल पर पानी बरसाया, जिससे बड़ अधिक लोकप्रिय हो गया। कुछ समय बाद राजा का देहान्त हो गया। उसकी पत्नी नागनती भी उसके साथ सती हो गयी। राजा और रानी के अभाव में दुःख श्रुत करने के लिए, उस राज्य की स्त्रियों ने 'कजली' नामक नए राग की सृष्टि की, क्योंकि उन्हे गाते समय आँखों के आँसुओं से काजल उठ पुन जाता था। भारतेंदु ने इस सन्दर्भ में दो अन्य कारणों की कल्पना भी की है—

(१) दादुराय के राज्य में 'कजली' नामक वन था अतः उसके आधार पर इन गीतों का नाम 'कजली' पड़ा।

(२) धावण-भादों की शुक्ल पक्ष की तीस का नाम कजली तीस है। उस दिन कजली बहूत गायी जाती है। अतएव उसके आधार पर ही, इस दिन गाये जाने वाले गीतों का नाम कजली पड़ गया।<sup>१</sup>

भोजपुरी क्षेत्र में सावन के महीने में कजली गाने की बड़ी प्रथा है। प्रायः प्रत्येक गाँव में ताताब के किनारे बागों में, घरों में झूले पड़ते हैं और स्त्रियों का समूह झूला झूले हुए कजली गाता है। मिर्जापुर की कजली प्रख्यात है—

नीला राम नगर की नारी,  
कजली मिर्जापुर सरदार।

यहाँ कजली के दमक हुआ करते हैं जिसमें दो गाने वाली पाटियाँ नाग भेती हैं। रात भर कजली गायी जाती है अन्त में विजयी पार्टी को पुरस्कार प्राप्त होता है।

कजली का वर्ण विषय शृंगार है। यद्यपि शृंगार के दोनों पक्षों की मूलक इन गीतों में रहती है, तथापि सयोष शृंगार ही प्रमुख रहता है। विप्रतन्म के साथ से

पूर्ण गीतों में करुणा की मामिकता रहती है। कही-कही पवित्रता के प्रेम का वर्णन, मनमोहन भावज का पारस्परिक परिहास भी प्राप्त होता है।

भोजपुरी प्रदेश में प्रचलित एक कजली में राधा-कृष्ण के संयोग-मुख की अभिव्यक्ति हुई है—

भूलना भूले राधा ध्यारी संग मे कृष्ण मुरारी ना ॥१॥

कृषि के पालाना कथि मे डोरी कथिके गदिया ना ॥२॥

सोने के पालाना रेसम के डोरी, चनन के गदिया ना ॥३॥

एक ओर भूले राधिका ध्यारी एक ओर कृष्ण मुरारी ना ॥४॥

(भो० ब्रा० गी०) पृ० १७९

चन्दन के बूझ में रेसम की डोर से युक्त सोने का भूला पड़ा है जिस पर राधा और कृष्ण भूल रहे हैं।

जब भूँचती हुई स्त्रियाँ कल कंठ से इस गीत को गाती हैं तो वातावरण मधुरता से भर जाता है।

संयोग की मधुरता के साथ ही वियोग की मामिकता का भी बड़ा सरस चित्रण इन गीतों में प्राप्त होता है।

एक भोजपुरी कजली में, स्वागत की विभिन्न तय्यारियों के साथ एक-पत्नी अपने पति की प्रतीक्षा कर रही है पर वह आता नहीं है—

हरि हरि जहा बदे तुम रात कहाँ रहि जाव ए हरी ॥

सोने के धारी में जेवना परेसलों हरि हरि जेवना लिये हम ठाढ़ि,

कहाँ रहि जाव ए हरी ॥१॥

भाभर मेडुभा गगाजल पानी, हरि हरि पनिया लिए हम ठाढ़ि,

कहाँ रहि जाव ए हरी ॥२॥

लौगा में डोमि डोमि विग्वा लगवलो हरि हरि विरवा लिये हम ठाढ़ि,

कहाँ रहि जाव ए हरी ॥३॥

फूल नेवारी क सेजिया डसवलों हरि हरि सेजिया लिये हम ठाढ़ि,

कहाँ रहि जाव ए हरी ॥४॥

(भो० लो० क० रम) पृ० ४००

प्रतीक्षा में खीन एक स्त्री सोने की धाली में भोजन लगाकर मेड़ए में गगा-जल लेकर पानों का बीड़ा सजाकर रात भर खड़ी रहती है पर उसका पति नहीं आता। फूलों की घट्टा के निकट बह रात भर जाग कर उसके आने की राह देखता है पर अन्त में केवल निराशा ही मिलती है। पता नहीं किसने उसके प्रियतम का उल्लास लिया है।

अवधी क्षेत्र में प्रचलित एक कजली में भी पति के वियोग में पीड़ित स्त्री की मनोव्यथा का सुन्दर चित्रण हुआ है—

मोह भवे ना सापनवा बिन साजनवा रे हारी ।  
 जइसे कमल बिन मदिया मूनी, वयसय मूना मोर जियरवा,  
 बिन साजनवा रे हारी ।  
 जइसे जल बिन मछनी तइके, वयसय तइके मोर जियरवा,  
 बिन साजनवा रे हारी ।  
 जइसे बसन्त बिन कोयल कूकय, वय य कुकं मोर जियरवा,  
 बिन साजनवा रे हारी ।

(लोक रागिनी) पृ० ७६

प्रियतम के बिना सावन वा महीना भी भला नहीं लगता। जैसे कमल के बिना नदी सूनी रहती है, वैसे ही प्रियतम के बिना स्त्री का हृदय सूना रहता है। जल के अभाव में जैसे मछली तड़पती है वैसे ही पति विमुक्त स्त्री तड़प रही है। बसन्त ऋतु के बिना कोयल जिन प्रकार दुःखी होकर कूकती है, वैसे ही विरहिणी स्त्री के हृदय से प्रियतम को पुकार निकल रही है।

कजली में हास-परिहास के भी अनेक विनोद पूर्ण विषय प्राप्त होते हैं। कही ननद-भावक का पारस्परिक मनोरंजन हो रहा है, कहीं पति-पत्नी की मान-प्रीडा चल रही है, कहीं सास के प्रति बहू के मनोरंजक उद्गार प्राप्त होते हैं और कही देवर के द्वारा भाभी के साथ मधुर परिहास का उल्लेख मिलता है।

एक भोजपुरी कजली में पति के विदेश जाते समय पत्नी रुठ कर मायके जाना चाहती है और इस प्रसंग में दोनों के मध्य एक मधुर विवाह छिद्र जाता है—

हनभुन खोल ना केवड़िया, हम बिदेसवा जइवो ना ।  
 जो मोरे सइयाँ तुहू जइव बिदेसवा, तू बिदेसवा जइवो ना ।  
 हमरा भइया के बोलाव हम नइहरवा जइवो ना ॥१॥  
 जो मोर घनिया तुहू जइव नइहरवा, नइहरवा जइहू ना ।  
 जातना लागल बा रुपैया, ओतना देइ के जइहू ना ॥२॥  
 जो मोरे संइया तुहू लेब रुपैया, तू रुपैया लेब ना ।  
 जइसन बाबा घर रहनीं ओइसन करके दीह ना ॥३॥

(भो० प्रा० गी० पृ० १ ७)

पति विदेश जाना चाहता है परन्तु पत्नी ने दरवाजा बन्द कर दिया है। वह पति से रुठ कर अपने मायके जाने का हठ करती है। इस पर पति, विवाह में तथा विवाह के पश्चात् पत्नी पर किये गये खर्च के सब रुपये मांगता है। पत्नी भी हार नहीं मानती और रुपये देने के पहले अपने उसी रूप में पाने की मांग करती है, जो विवाह के पूर्व था। पति-पत्नी का यह परिहास अत्यन्त मधुर है।

अवधि में भी मनोरंजक विषयों का अभाव नहीं है। एक बहू के द्वारा भ सास का मनोरंजक स्वरूप इस गीत में बर्णित है—

बूढा बढी जहूर के कूड़ा वाइस रोटी भटक जाय ।  
 ऊँचे खाले से मिट्टी लाई चूल्हा लिहें बमबाइ ।



कठवनि भरि के पिसान सानइ कौंचा लिहेनि पकाइ ॥बूढ़ा॥  
 हाँबी भरि के दाल पकाई नून जहर होइ जाइ ।  
 दुइ दुइ रोटी मुंह में ठुंसइ उटिया अम पगुराइ ॥बूढ़ा॥  
 इन्द्रपुरी से बिमान आये बैठी प्रेम लगाइ ।  
 जम के दूत आइ जब घेरे बूढ़ा दिहीं मुंह बाय ॥बूढ़ा॥

(क० कौ० पृ० ६५६)

स्पष्ट है, यह गीत केवल मनोरंजन के उद्देश्य से ही बनाया गया है ।

कजली गीतों का प्रचार अवधो क्षेत्र की अपेक्षा भोजपुरी क्षेत्र में अधिक है । मधुर राग से युक्त ये गीत वहाँ के स्त्री-पुरुषों के कठ पर दिन-रात तैरते रहते हैं ।

**सोहनी या निरवाही के गीत—**

सावन के महीने में सर्वत्र प्रकृति की हरीनिभा बिखरी रहती है । वन, जंगल, पर्वत सब हरे-भरे हो जाते हैं । आसाम के महीने में ओषे गये खेतों में जब पौधे निकल धाते हैं तब आवश्यक पौधों के विकास में बाधक अन्य पौधे व भास फूम उखाड़ कर अलग कर दिये जाते हैं । इस क्रिया को 'सोहनी' या 'निरवाही' कहते हैं । कहीं-कहीं इसे 'निराना' भी कहा जाता है । निरवाही करते समय स्त्रियाँ जिन गीतों को गाती हैं उन्हें निरवाही के गीत कहा जाता है । निरवाही का कार्य अधिकतर पमारिन करती हैं । अतः मुख्य रूप में ये भी पमारिनो के ही समझे जाने चाहिए ।

इन गीतों के साथ एक संक्षिप्त कथानक रहता है जिसमें ये गीत अपेक्षाकृत दीर्घ आकार रखते हैं । इन गीतों का वर्ण-विषय मुगलों का अत्याचार, मुगलों के अन्याय से किम्बी अत्याचार, उदाहरण, साम द्वारा, बहू के प्रति दुर्व्यहार, पति तनी संघर्ष एवं सपत्नीक-ईर्ष्या-भाव आदि रहता है ।

निरवाही के गीतों का प्रचार भोजपुरी और अवधो क्षेत्रों में समान रूप में है । प्रायः ये गीत श्रम-परिहार के निमित्त गाये जाते हैं ।

भोजपुरी क्षेत्र का एक अत्यन्त लोकप्रिय गीत है जिसमें एक सती-पत्नी स्त्री का साहसपूर्ण बलिदान बर्णित हुआ है—

अपने ओसरे रे कुसुमा भारे लम्बी केसिया रे ना ।  
 गमा तुहक नजरिया पडि गइले रे ना ॥१॥  
 घाउ तुहें भयका रे घाउ तुहें पयका रे ना ।  
 गमा जैसिह क करि मे आवउ रे ना ॥२॥  
 जो तुहें जैसिह राज पाट चाहउ रे ना ।  
 जैसिह अपनी बहिनि हमका व्याहउ रे ना ॥३॥  
 अतना बचन सुनि घरवा सवटेलनि रे ना ।  
 जैसिह गोठे मूडे तनिलनि बदरिया रे ना ॥४॥

बहति जगवत्तहि कुमुमा बहिनिया रे ना ।  
 भइया नोगा धरमवा नाही बहहि रे ना ॥५॥  
 उट्टु भइया रे करहु दनुहनिया रे ना ।  
 भइया तीर पनि राम भगनवा रे ना । ६॥  
 जो तुहू मिरजा रे हमहि लोमानेउ रे ना ।  
 मिजा बाबा के गउवा मुइया बरुमहु रे ना ॥७॥  
 हंमि हंमि मिरजा गउवा मुइया बरुमे रे ना ।  
 रामा रोड रोड चिमम कुमुमा के बाबा र-ना ॥८॥  
 जो तुहू मिरजा रे हमहो लुभानेउ रे ना ।  
 मिरजा बाबा जोगे हविवा बेगाहो रे ना ॥९॥  
 हंमि हंमि मिरजा रे हविवा बेगाहमे रे ना ।  
 रामा रोड रोड चडे कुमुमा के बाबा रे ना ॥१०॥  
 जो तुहू मिरजा रे हमहि लुभानेउ रे ना ।  
 मिरजा भंवा जोगे पोहवा बेगाहे रे ना ॥११॥  
 हंमि हंमि मिरजा रे पोहवा बेगाहे रे ना ।  
 रामा रोड रोड चडे कुमुमा के भंवा रे ना ॥१२॥  
 जो तुहू मिरजा रे हमहि लुभानेउ रे ना ।  
 मिरजा तिरिया जोगे गहना गडावहु रे ना ॥१३॥  
 हंमि हंमि मिरजा गहना गडावहु रे ना ।  
 रामा रोड रोड पहिरे कुमुमा के भउजी रे ना ॥१४॥  
 जो तुहू मिरजा रे हमहि लोभानेउ रे ना ।  
 मिरजा चेरिया जोगे चुनरी रंगवउ रे ना ॥१५॥  
 हंमि हंमि मिरजा रे चुनरी रंगवाड रे ना ।  
 रामा रोड रोड पहिरे कुमुमा के चेरिया रे ना ॥१६॥  
 एक बीमे गडलो दूसर कोम गडलो रे ना ।  
 रामा तीमरे मे लायी पियमिया रे ना ॥१७॥  
 घरही मे कइया म्पोनइवो मोगी धनिया रे ना ।  
 धनिया पियह गेइअवा ठडा पानी रे ना ॥१८॥  
 लोहो मगरवा बनिया निल उठि पोअबो रे ना ।  
 मिरजा बाबा क मगरवा दुसंभ होइहे रे ना ॥१९॥  
 एक छोट पीअली दूय छोट पीअली रे ना ।  
 रामा निमरे मे भइयो मरदोरवा रे ना ॥२०॥ (भो.मो.क. पृ ६२३-२४-२६)

इस गीत में कुमुमी नामक माहमी राजपूज सुवती का उत्कृष्ट चरित्र  
 अंकित हुआ है। एक बार वह अपने घर के आँगन में केश मवार रही थी तभी एक  
 तुर्क की दृष्टि उस पर पड़ी और वह मोहित हो गया। उस तुर्क ने कुमुमी के भाई  
 जयसिंह को बुला कर बहन का विवाह उसमें कर देने का आदेश दिया। यह सुन  
 कर जयसिंह दुःखी हो गया परन्तु कुमुमी ने अपनी पवित्रता का विरहाम दिला कर  
 उसे आदस्त किया। चतुर कुमुमी ने तुर्क से अपने बाबा, चाचा, भाई आदि के लिए  
 धन-सम्पत्ति, हाथी, घोड़े माँग लिये किन्तु तुर्क ने माय बल पड़ी। राह में प्यान लगते

पर उसने अपने पिता के बनवाये हुए सरोवर में अन्तिम बार पानी पीने की इच्छा प्रकट की। तुलुं ने अनुमति दे दी। पवित्र कुसुमी ने अपने पिता के सरोवर से थोड़ा पानी पिया और सदा के लिये उसमें लीन हो गई।

इस गीत की समालोचना करते हुए पं० रामनरेश त्रिपाठी ने लिखा है—  
 घटना सत्य जान पड़ती है क्योंकि उत्तर प्रदेश और बिहार दोनों प्रान्तों में इस घटना की लेकर गीत रचे गये हैं। और केत निगाने समय जब भी मजदूरोंने इस गीत को गा-गाकर भगवती कुसुमा के स्वीत्व-रक्षा की महिमा हिन्दू-कन्याओं को सुनाया करती हैं।<sup>1</sup> त्रिपाठी जी का विचार पूर्णतः सत्य है, क्योंकि भोजपुरी और अवधी क्षेत्र में प्रचलित अनेक गीत हैं जिनमें पाथी के नामभेद के साथ उपर्युक्त घटना का उल्लेख हुआ है।

अवधी क्षेत्र में उपलब्ध एक गीत में धर्म-निष्ठा बधू का चित्रण प्राप्त होता है जो अपने जेठ की कृष्टि से बचने के लिये प्राणों का बलिदान कर देती है।

जुंकी अटारी उरेड़ी चिभसारी हो ना ।  
 रामा किन धन पुतरी उरेछा हो ना ॥१॥  
 लहुरी पतोहिया पूता तोरी मैहो हो ना ।  
 रामा उन धन पुतरी उरेछ हो ना ॥२॥  
 इनना बचन जब भुने राजा जेठवा हो ना ।  
 रामा गोठे पडे लानेनि दुपटवा हो ना । ३॥  
 बठी न पूता मोरे हाथ मुंह घोबठ हो ना ।  
 रामा खाय लेहु दुधवा ओ भतवा हो ना ॥४॥  
 कंने कं मैया मोरी हाथ मुंह घोई हो ना ।  
 मैया लहुरी पतोहिया मन बसी हो ना ॥५॥  
 लहुरी पतोहिया पूता भयहो हो ना ।  
 रामा वह तो तिलंगवा की जोइया हो ना ॥६॥  
 नै बाबो छोटका ढाल तरवरिया हो ना ।  
 छोटे भइया के खवरिया हम जाबे हो ना ॥७॥  
 लइ लेहु जेठा ढाल तरवरिया हो ना ।  
 जेठा हम तो बाटी राय रसोइया हो ना ॥८॥  
 एक बन गइले दूसरे बन गइले हो ना ।  
 रामा तिसरे मे भइया के फउजिया हो ना ॥९॥  
 मोओ न भैया मेरे मुस को निदरिया हो ना ।  
 भइया तुम्हाग पहुरवा हम देबे हो ना ॥१०॥  
 मोने लागी जुइली बपगिया हो ना ।  
 रामा आइ गई मुख की निदरिया हो ना ॥११॥  
 रामा हने लागे भैया के केरेजवा हो ना ।  
 जेठा सग भइया मारि बर मोटे हो ना ॥१२॥

1. पं० रामनरेश त्रिपाठी कविता-कीर्तनी (वीथरा भाग १०-५७६)

बंगने हा कि भितरे हा छोटका हो ना ।  
 रामा भोनि देहु बदन बेबरिया हो ना ॥१३॥  
 कहवा मारेउ गेटा बहुबा डकेनेउ हो ना ।  
 गेटा कहवा के चीन्हि महरानी हो ना ॥१४॥  
 ऊबे मारेउ ममवा डकेनेहु हो ना ।  
 रामा मगं चिन्हिरिया मेहरानी हो ना ॥१५॥  
 तुम्हें छोड़ि गेटा न और क होबे हो ना ।  
 गेटा हरि जो कं नोपिया मगाओ हो ना ॥१६॥  
 तुम्हें छोड़ि गेटा न और क होबे हो ना ।  
 जेटा ब-दन पहनिया चिरावउ हो ना ॥१७॥  
 तुम्हें छोड़ि जेटा न और क होबे हो ना ।  
 जेटा नगर के घियना मगावउ हो ना ॥१८॥  
 तुम्हें छोड़ि जेटा न और क होबे हो ना ।  
 जेटा रचि रचि मरा रोपाउहु हो ना ॥१९॥  
 रामा जो हम होब ममवनी हो ना ।  
 मोरे अंचा मनकि उठे प्रगिया हो ना ॥२०॥  
 बरं मागी सकही भसम भई छोटका हो ना ।  
 रामा जेटवा मिले दनी हथवा हो ना ॥२१॥  
 जो हम जनयो छोटका इतना दान करबिउ हो ना ।  
 रामा काहे मरनेउ मग मइया हो ना ॥२२॥

(क० की० पृ० ५८०-८१)

घर के ऊपरी कमरे में मुन्दर चित्रघाला है त्रिमूर्ति नवीन चित्र बनाया गया है। घर का ज्येष्ठ पुत्र उम चित्र को देख कर मुग्ध हो जाता है। जब उसे माँ के द्वारा ज्ञात होता है कि वह चित्र उसके छोटे भाई की पत्नी ने बनाया है तो वह उम पर अनुरक्त हो जाता है। माँ के द्वारा विघ्न डालने पर वह डाल-तलवार लेकर, घोड़े में अपने भाई की हत्या कर आता है। जो व्यक्ति माँ की अक्ल कर सकता है, छोटे भाई का बच कर सकता है, उससे जीतने का उपाय वह पवित्र गृह-बधु जानती है। जेट की अपना जीवन समर्पित करने के प्रयत्न में डालकर वह अपने पति का पाप मगाती है तथा बन्दन की चिता तय्यार करवाती है। चिता का पूर्ण प्रबन्ध होने के पश्चात् वह माध्वी स्त्री अपने पति का ध्यान धारण करती हुई चिता के निकट खड़ी होती है। सहसा उसके अंचल में आग भनक उठती है। बन्दन की चिता पर पति के शव के साथ ही वह स्वयं भी भस्म हो जाती है। पापनिष्ठ जेट के लिये केवल पश्चात्ताप ही श्रेय रह जाता है।

दूर पीतों में आन्तोय आर्य के पतित्व की अहिमा अर्पित होती है। अतीन्द्रो की कर्माक्ष गति के समस्त अक्षमें और पाप सदैव पराजित हुए हैं।

रोपनी—

रोपनी के गीत की कथानक युक्त होते हैं। ये कथाएँ प्रायः शून्तार-प्रधान होती हैं। कहीं उच्छ्वर्ण की स्त्री का निम्न वर्ण के पुरुष से प्रेम-निवेदन, कहीं निम्न

वर्ण की स्त्री से किसी राजा का प्रेम सम्बन्ध, कहीं भावज-देवर का अनुचित सम्बन्ध और कहीं आदर्श पतिव्रता नारी का आत्म-बलिदान इन गीतों के माध्यम से व्यक्त हुआ है।

एक भोजपुरी गीत में एक पति-विभोगिनी स्त्री के उज्ज्वल एवं पवित्र चरित्र का सुन्दर प्रकाशन हुआ है—

आम महुअवा के घनी रे बगिया ।

ताहि बीच राह लागि गइले हो राम ॥१॥

ताहि तर ठाठ भइली एक रे मोहागिनि ।

नयना से निम्बा डोर हो राम ॥२॥

बाट के चलत बटोहिया पूछे काहे तुहु ठाठ ।

केकर जो-सू तू बटिया नयन नीर वारे हो राम ॥३॥

लोहर नियर मोर पातर बलमुआ ।

उनुकर बाट छाडा जोड़े हो राम ॥४॥

मेहु न सावरि डाल भरि सोनवा ।

छोड़ परदेसिया के आस हो राम ॥५॥

आगि लगइवो मे डाल सरि सोनवा ।

करवो परदेसिया के आस हो राम ॥६॥

कबही त लबटोहो मोर बनिअरवा ।

पनही मे तोहि पिटइवो हो राम ॥७॥

(भो० ग्रा० गी० पृ० २६३-६४)

एक विभोगिनी स्त्री आम और महुआ के बाग में खड़ी-खड़ी अपने परदेसी पति के आने की बाट जोड़ रही है। उसकी आँखों से आँसू भर रहे हैं। एक बटोही ने उसे रोते हुए देख कर पूछा कि आँखों में आँसू लिये वह किसकी प्रतीक्षा कर रही है। प्रतीक्षा का कारण जानने के पश्चात् वह बटोही स्वर्ण का प्रलोभन देकर उस स्त्री को अपनी ओर आकर्षित करना चाहता है। वह सती-माध्वी स्त्री उसकी इस पाप-चेष्टा का आश्रीतपूर्ण प्रतिकार करती है। पति के प्रति एक निष्ठ प्रेम की व्यंजना करती हुई वह कहती है—

'आगि लगइवो मे डाल भरि सोनवा,

करवो परदेसिया के आस हो राम ।'

बवधी बोली के एक गीत में भी परदेसी पति के प्रति विभोगिनी स्त्री की एकनिष्ठता का वर्णन हुआ है—

कौनी उमिरिया मासू निमिया लगावेनि रे ना ।

सासू कौनी उमिरिया गै बिदेसवा रे ना ॥१॥

मेलत कूदत महुअरि निमिया लगावेनि रे ना ।

बहुअरि मोछिया मिनत गै बिदेसवा रे ना ॥२॥

फरे लागी निमिया लहास लागी उरिवा रे ना ।

सासू तबहूँ न लोटे तोर बिदेनिया रे ना ॥१॥

बगहे बरिसषा प लोटे परदेनिया रे ना ।

रामा ठाढ़ भये जूही जूही छेहो रे ना ॥६॥

× × ×

जूहे पनिषा दिहिट मोरो भाई रे ना ।

रामा जूहे जूहे दिहिट जवववा रे ना ॥११॥

जाप रूप जिनि कहिट भाई रे ना ।

भाई फिरि हम सामुर बाबं रे ना ॥१९॥ (ब० बी०) पृ० २६४-६३

शंशव काम में विवाहित स्त्री जब अपनी समुगल जाती है तो उसका पति परदेस जा चुका होता है । घर में एक नीम का वृक्ष है जिसे उसके पति ने बचपन में खेलते-खेलते लगाया था । अब उस वृक्ष में फल आने लगे हैं पर परदेसी पति अपनी तक नहीं लोटा । विरक्त कामनाओं से पूर्ण युवती परती निरन्तर उसकी प्रतीक्षा करती रहती है । बारह वर्षों के उपरान्त पति परदेस से आता है । बटूट प्रेम से पूर्ण प्रतीक्षा का अन्त होता है । मायके में आयी हुई पत्नी अपनी माता से अनुरोध करती है कि वह उसके पति के साथ मीठल एव मधुर व्यवहार करे । सम्भवतः पत्नी को इस बात की आशंका है कि उसकी माता, दीर्घ काल तक परदेस वास करने के कारण अपने दमाद को कटुबचन कहेगी ।

**उधवा—**

मोजपुरी प्रदेश में वर्षा ऋतु के मुहावने बबनर पर 'उधवा' गीतों का प्रचलन है । ये गीत अवधी क्षेत्र में नहीं प्राप्त होते हैं । ये गीत विरह-प्रधान होते हैं । उधवा की विरह का मन्देश-बाहक बनाया गया था । सम्भवतः इन गीतों को विरह मन्देश युक्त होने के कारण ही 'उधवा' कहा जाता है ।

आकाश में उमटती हुई मेघ-घटाओं की छाया में कोई वियोगिनी गा उठती है—

नुनिने बन्हइया हमरो जोगी भइले, हमहूँ जोगि होइ जाव

बनि केहु ओहहूँ रे कुमुमियां, जनि कोउ बोअहूँ कपास ।

हम ना रगइबो लाली चनरिया, पिया बिनू सगरा अन्हार

नुनिने बन्हइया हमरो जोगी भइले, हमहूँ जोगिन होइ जाव ।

(भी० लो० ना०) पृ० ११०

अमूर्ण गीत विरह-विशेषा राम-बहू की कल्प-भावनाओं से भोज-प्रोत है ।

**बसन्त ऋतु**

बसन्त-ऋतु समस्त ऋतुओं की माँझाजी मानी जाती है । मधुमान मानव-जीवन के हर्ष और उल्लास का प्रतीक है । प्राचीन काल से ही बसन्त ऋतु के आगमन में बसन्तोन्मत्त मनाने का प्रचलन है । बसन्त पंचमी के दिन 'कामदेव' का जन्म माना जाता है । इन दिन से देकर फागून-पूर्णिमा तक बसन्तोन्मत्त बनाया जाता है ।

वसन्त का आभयन लोक जीवन में नवीन उमंग और उत्साह का संवार करता है। प्रेम के प्लावन में ओन-प्रोल मानव समाज अपूर्व उल्लास और असीम आनन्द का सृजन करता है। हृष की तीव्रतम भाव-हिलोरेँ स्वरबद्ध होकर गीतों के रूप में मुञ्चरित हो उठती हैं।

वसन्त ऋतु में गाये जाने वाले भोजपुरी एवं अवधी लोकगीतों का उल्लेख इस प्रकार किया जा सकता है—

(१) होली या फाग (फगुआ)

(२) चैता या घांटो

होली या फगुआ—

फागुन के महीने में होली का महत्वपूर्ण त्योहार होता है। हिन्दू समाज में यह त्योहार अपूर्व आनन्द के साथ मनाया जाता है। इस त्योहार की पृष्ठभूमि में एक पौराणिक कथा सलग्न है जिसमें हिरण्यकश्यप की बहन होलिका के द्वारा भक्त प्रह्लाद को भस्म करने की चेष्टा करने पर प्रह्लाद के सुरक्षित रहने और होलिका के भस्म हो जाने का वर्णन है। इस कथा के आधार पर होलिका-दहन की प्रचलित प्रक्रिया भक्ति की विजय और पाप के विनाश का संकेत लेकर आती है। लोक-जीवन में, पाप, पशुना और दानवता की इस पराजय-थेला, पर आनन्द और उमंग की तरंगें उद्भ्रलित हो उठती हैं। सम्पूर्ण समाज प्रमत्तता के आवेग से झूमने लगता है और घर-घर में रंग की फुहारें भरने लगती हैं। होली का आनन्द बाल-बूढ़-बनिता सबको समान रूप से प्रभावित करता है। बालक अनेक दिन पहले से ही होलिका-दहन की तय्यारी में निदिचत स्थान पर लकड़ी, उपला, टटा छप्पर पुराना काठ आदि जुटाने लगते हैं। स्त्रियाँ विविध पकवान बनाने की तैयारी करती हैं। और पुष्प वर्ग फाग के मधुर गीतों में खो जाता है। वैसे होली या फाग के गीत वसन्त पंचमी से ही आरम्भ हो जाते हैं। परन्तु होली का महान उत्सव 'होलिका दहन' के दूसरे दिन चैत्र कृष्णा प्रतिपदा को मनाया जाता है। इस दिन रंग-अबीर की बौछार के साथ फाग के मस्त स्वरो से वातावरण आच्छादित रहता है। भोजपुरी प्रदेश में 'होलिका दहन' को 'सवत जलाना' कहते हैं—यह प्राचीन वर्ष की समाप्ति का सूचक है क्योंकि चैत से नया वर्ष आरम्भ हो जाता है।

होली के गीतों में हृदय की भावनाएँ उन्मुक्त रूप से प्रकट होती हैं। इसी-लिए उनमें बदलीलता का समावेश हो जाता है। भोजपुरी-प्रदेश में होली में गायी जाने वाली गालियों अथवा बदलील गीतों को 'कबीर' कहते हैं। अनुमान है कि कबीर की अटपटी निर्गुण बानों के प्रति अस्वीकृति या आत्मशोभ दिखलाने के लिये ही लोगो ने इन बदलील गीतों का नाम 'कबीर' रख लिया।<sup>1</sup>

भोजपुरी प्रदेश में फाग या फगुआ गाने का दृश्य अत्यन्त मनोहर होता है। गाँव के मुखिया या प्रतिष्ठित व्यक्ति के द्वार पर गाने वालों को टोली आती है और दो दलों में विभाजित होकर बैठ जाती है। 'डोलक' 'भाक या भास' और 'जोड़ी' की ध्वनियों के बीच दोनो दलों के गीत-स्वर गूँजने लगते हैं।

अवधी क्षेत्र में भी होली का उत्सव पूर्ण उत्साह के साथ मधुघ्न होता है। होलिका-दहन के दूसरे दिन मिट्टी, रंग गुलाल से होली गैली जाती है। संध्या समय फाग गाने वालों का दल गाव का घुंकर लगाता हुआ मुखिया के द्वार पर जाता है और सामूहिक रूप में फाग गाता है। डोलक, मजोरा की तीध ध्वनि के साथ फाग के जोड़ीले स्वरों से सम्पूर्ण वातावरण झूमने लगता है। उत्साह और जोश में भरकर गायकों का दल उछलने और नाचने लगता है।

होली के गीतों का वर्षय-विषय प्रेम और संयोग की मधुर अनुभूतियों से पूर्ण रहता है। राधा-कृष्ण, शिव-पार्वती और सीता-राम की सरसक्रीड़ाओं के माध्यम से स्त्री-मुख्य अपनी शृंगार-भावनाओं को अभिव्यक्त करते हैं। इन गीतों में संबंध प्रेम-मुलक एवं संयोग-मुख्य युक्त मधुर क्रीडाशो का वर्णन है।

एक भोजपुरी गीत में राम और सीता के होली खेलने का वर्णन है—

होरी खेलें रघुबीरा अवध में, होरी खेलें रघुबीरा ।  
 केकरे हाथे कनक पिचकारी केकरे हाथे अबीरा ॥  
 राम के हाथे कनक पिचकारी, सीता के हाथे अबीरा ।  
 होरी खेलें रघुबीरा अवध में, होरी खेलें रघुबीरा ॥  
 केकरे हाथे भ्रामर डफ बाजें, केकरे हाथे मजोरा ।  
 राम के हाथे भ्रामर डफ बाजें सीता के हाथे मजोरा ॥  
 होरी खेलें रघुबीरा, अवध में होरी खेलें रघुबीरा ॥

(संगृहीत)

एक अन्य गीत में शिव-पार्वती के परस्पर होली खेलने का उल्लेख है—

बाबु सदा शिव खेलत होरी ।  
 जटा जूट में गंग बिराज, अंग में भनम रमोरी ॥१॥

× × ×

तेह गुलाल धम्भु पर छिरने, रंग में उनका के बोरी ।  
 भइल ताल सब देह धम्भु के, गौरी धकर करेले ठिठोरी ॥४॥

(भो० प्रा० गी०) पृ० २१४

इसी प्रकार राधाकृष्ण के होली खेलने का भी अत्यन्त मोहक चित्र एक गीत में खोला गया है—

राधावर खेलत होरी ।  
 नन्द गौव के खाल सखा है बरमाने की गोरी ।  
 खेलत फाग परमपर हिल-मिलि, मुल रंग में रम मोरी ।  
 धरे-धरे फाग मया रो ।

(भो० प्रा० गी०) पृ० २२६

अवधी क्षेत्र में भी होली-गीतों के मुख्य चरित्रों के रूप में राधा-कृष्ण, सीता-राम और शिव-पार्वती की गणना होती है ।



राम और सीता होली खेल रहे हैं । अयोध्या के राजमहल में रंग और गुलाल की बर्षा हो रही है—

होरी खेलें मिथाराम अवध माँ ।

कौ मन केसर घोरिये कौ मन उड़ो अबीर अवध माँ ।

नौ मन केसर घोरिये दस मन उड़ो अबीर अवध माँ ।

केहि केरि भोजे चूनरी, वेहि केरि भोजे पाग अवध माँ ।

सीता के भोजे चूनरी श्री राम की भोजे पाग अवध माँ । (सगृहीत)

अवधी लोक गीतों में शंकर और पार्वती के होली खेलने का एक मस्तीपूर्ण चित्र दृश्य है—

सिख सकर गावत फाग समाज बटोरी ।

भूते-प्रेत बैताल संग में नृत्य करत चहुँ ओरी ।

गावत गावत गाल बजावत—

बँ दँ कर तास थोरी । समाज १ ॥

कोउ मुख हीन कोउ मुण्डित सिर कोउ कर नाक कटोरी ।

कोउ हे अंग भंग कुण्डित तन,

हे अद्भुत संग अधोरी । समाज ॥२॥

कोउ भरि लीन्ह अबीर कपास मे, कोऊ-कोऊ रंग भरोरी ।

गोभा बलख नीलकंठ की,

भले सपटि भुजग बहोरी । समाज ॥३॥

कोऊ मृदग कोउ संस ट्यावत कोउ मुँडन की जोरी ।

निरखि निरखि त्रिपुरारि की होरी—

बिहसत हिय दस किशोरी । समाज ॥४॥

(सगृहीत)

भून-प्रेतो के साथ शिवशंकर फाग के उन्माद में डूबे हुये हैं । शंकर की अद्भुत मस्ती का वरदान पाकर लोकगीतों के गायक भी होली की रंगीनियों में भूम-भूम जाते हैं ।

एक अन्य अवधी गीत में गोपी और कृष्ण की मधुर, रंग-झीड़ा का वर्णन है—

स्वालिन सिर पर धरे गगरिया ।

घर अपने तँ चली अकेली, संग नहीं दुसर गुजरिया ।

जाम पहुँची जमुना तट पर परिगं कृष्ण नजरिया ।

काहे का तेरा गगरि घइलना कोहे केरि उडुरिया ।

कउन सगर से जल लँ अइहो, जइहो कउन नगरिया ।

मव सोने की गगरि घइलना मोतिन केरि उडुरिया ।

जमुन सगर से जल भरि लइहो जइहो मपुरा नगरिया ।

भरि विचकारी मारी कान्हा टपकँ रंग केगरिया ।

अग-अग भंग रंग विराजै भोजे कुसुम चुनारिया ।

मूर स्वामि फागुन की होरी रोके किसन दगरिया ।

घरि बहिया मुख मने अबीरा जोरै द्वाय गुजरिया ।

(लो० ग० पृ० ६३)

गोपी और कृष्ण की पावन फ्रीडा-बेलि में होली खेलने का विशेष महत्व है। प्रेम की जो सरसता, मधुरता और बिस्मृति ब्रज की भूमि को आलाडित कर गई है यह अपूर्व एवं अनुपम है। होली क अधिकांश गीत संयोग श्रृंगार से युक्त होते हैं। श्रृंगार के नायक श्रीकृष्ण एवं नायिका राधा माने जाते हैं अतः राधा-कृष्ण अथवा गोपी कृष्ण से सम्बन्धित अनेक गीत हैं। इसके अतिरिक्त सामान्य श्रृंगार-गीत भी होली के अवसर पर गाए जाते हैं।

एक भोजपुरी गीत में—श्रृंगार भी स्वच्छन्द धारा प्रवाहित हो रही है—

हो रस बीना साम बजावे, रस बीना।

जइसे अन बिनु मनुआ दुखित भइले घोरे जल देखि भीना।

छोटे बलमु देखि गारिआ मसिन भइलि, जोबन जात मलीना ॥१॥

जइसे पाव पलग पर दोन्हा, उठि आदर करि सोन्हा।

ओबन रस घोली भीजे, पीतम पोछे पसीना ॥२॥

(भो० लो० सा० पृ० १४५)

उपयुक्त गीत में अनमेल विवाह प्रथा पर एक कटु व्यंग्य-प्रहार किया गया है। होली के अवसर पर उचितानुचित की सीमा त्याग कर हलीलाश्लील भावनाओं की निर्वन्ध अभिव्यक्ति प्राप्त होती है।

अवधी बोली के एक गीत में श्रृंगार-भावना अत्यन्त मधुर रूप लेकर भवतरित हुई है—

फगुआ तेरी अजब बहार रे।

फुलवा बिनन ललिता जु भई,

पहिले जनम मे कोयल भई,

थी कृष्ण मुवा बनि जाय रे।

फुलवा बिनन ललिता जु भई,

दुमरे जनम मे हिरणी भई,

श्रीकृष्ण हिरण बन जाय रे।

फुलवा बिनन ललिता जु भई,

तीसरे जनम मे मछनी भई,

श्रीकृष्ण बगुल बन जाय रे।

(संगहीत)

स्त्री-पुरुष की अनेक जन्म-जन्मान्तरों में की गई यह मिलन-कामना अत्यन्त पवित्र है। लोक-वाणी के द्वारा इसकी भावार्थक अभिव्यक्ति अत्यधिक प्रभावपूर्ण है।

अवधी क्षेत्र में होली के अवसर पर 'रेखता' नामक गीत भी गाए जाते हैं। रेखता गाने वाले व्यक्ति हाथों में मोरछल लिए रहते हैं और गीत की ताल के साथ-साथ उने दूमरे हाथ में ठोकते रहते हैं। रेखला-गायकों की विशेष मंडलियाँ रहती थीं पर अब इनका स्तोप हो गया है। यही कारण है कि 'रेखता' गीत लोक-समुदाय में कठिनता से प्राप्त होते हैं।

प्रसिद्ध गायक 'मुद्गू' का एक रेखता इस प्रकार है—

यह गद्दी सूदीन की मो ववि वरनि न जाय ।  
 हुकुम होय उस्ताजु का सुमुखल लेउं उठाय ॥  
 लिखे निगम मे जात है सो करते मुकल हमेम ।  
 महादेव के पुत्र है तो नाम गरो गन्नेस ॥  
 गन्नेस नाम लिये काम सिद्ध होत है ।  
 प्रथम नाम निकला वेदन गन्नेस है ॥  
 कटि जात पापधारा इम नाम के लिये ।  
 बैकुण्ठ घाम जावे जो दरस हैं किये ॥  
 ऊपर तो माथ गज का मुखदन्त एरु है ।  
 अस्वार नेत्र सुन्दर बैठे गन्नेस है ॥  
 माथे सरद चन्द्रमा मूरति है चौ भुजी ।  
 गन्नेस रूप पैदा जब नारि भिय तजी ॥  
 देवन मे बडा सबसे गीरी का पूत है ।  
 पूजा है विस्तु ब्रह्म गन्नेस रूप है ॥  
 घुंघरू कि शब्द पैरो मुक्ता की माल है ।  
 गन्नेस नाम लिये ते मूर्च्छित काल है ॥  
 निसर्ब लगाय जानी गन्नेस नाम है ।  
 कोउ धरत ध्यान सिध का कोउ भजत राम है ।  
 मुद्गू ने कहा मेरे गन्नेस नाम है ॥ (लौ० रा० पृ० १०१-२)

'रेखता' में विभिन्न देवों के प्रति भावोपासना युक्त अभिव्यक्ति रहती है ।

**चैता अथवा घांटो—**

चैत के महीने मे गाए जाने वाले गीतों को 'चैता' कहते हैं । भोजपुरी प्रदेश मे उन्हें 'घांटो' भी कहते हैं । 'चैता' गीत अत्यधिक मधुर एवं सरस होते हैं । इन्हें दो प्रकारों मे विभाजित किया जा सकता है—(१) भलकुटिया, (२) साधारण । भलकुटिया चैता भाल (एक विशेष वाद्ययंत्र) बनाकर समूह के द्वारा गाया जाता है । परन्तु साधारण चैता व्यक्ति विशेष के द्वारा गाया जाता है ।

सामूहिक रूप से चैता गीतों समूह गायक दो दलों मे विभक्त हो जाते हैं । पहला दल गीत की एक पंक्ति गाता है और दूसरा दल उसके टेक पदों को जोर से गाता है । पहले दल की अपेक्षा दूसरे दल का स्वर अधिक तीव्र रहता है । जब गान उच्चतम सीमा पर पहुँचता है तो आवेश के कारण दोनों दलों का कःस्वर नीचतम हो जाता है । भाल भी द्रुत गति से बजने लगता है ।

चैता गीतों मे प्रेम की प्रधानता है । अधिकांश गीतों मे सयोग शृंगार की उद्दीप्त भावनाओं का मधुर चित्रण है । सयोग-वक्ष की मूढमातिसूक्ष्म वृत्तियों एवं अभिलोपाओं का प्रकाशन इन गीतों मे हुआ है ।

भोजपुरी क्षेत्र में, वसन्त के खिपुल वृंभद से उत्प्रेरित होकर लोक-गायक

अपने मुमधुर कठ-स्वर में हृदय का सम्पूर्ण प्रेय उड़ेल कर चैता के स्वर अथाप उठता है। प्रकृति का सम्पन्नता में पुनर्रित होकर, अपने गमग्न अभावी को भूतकर, वह गीतों की लय में मग्न हो जाता है।

एक भोजपुरी गीत में एक नव-विवाहित पत्नी का अपने पति के प्रति कामल अनुराग-भाव अस्पन्न गुन्दरता में वर्णित हुआ है—

रामा भइल के निदिया बड़ी बडगिनिया हो रामा ।

मुनना बनपुत्रा नाहीं जागे हो रामा ॥१॥

रामा माउ तार जगान नदुग ननदिया हो रामा ।

रबि एक भइया नू जगावहु हो रामा ॥२॥

रबि एक ।

रामा कहमे के भउत्री भइया के जगाई ए रामा ।

ओर भइया निदिया भउने मतवाला ए रामा ॥३॥

ओर भइया ।

रामा भई होना नूनन रनने मागुगिन ए रामा ।

छोटि छोटि आपन प्रियवा जगान ए रामा ॥४॥

छोटि छोटि ।

(शं० ग्रा० गी० पृ० १५०-५०)

चैत माग की मुहानी रात में सोया पति प्रायः जगदी नहीं उठता। पत्नी के लिये उसकी मतवाली नाद रंगिन के समान है। वह अपनी ननद के चरण पकड़ कर अपने भइया को जगाने या अनुरोध करती है परन्तु ननद अपने भाई की सुपद नींद में विम्व नहीं डारना चाहती। निराग होकर वह गौभाभ्यवती स्त्री धाली भर कर चन्दन घिसती है और उस चन्दन के छीटे देकर अपने पति को जगानी है।

गीत की अन्तिम पक्तियों में पति को जगाने या गुन्दर उपचार दाम्पत्य प्रेम की कोमलता और मधुरता का परिचायक है। नव-वधु की भाव-शालता, कुशलता एवं व्यावहारिक क्षमता द्रष्टव्य है। चन्दन के छीटे में पति को जगाने की चैता में पत्नी के हृदय का समग्र स्नेह मात्र आलोचित हो उठा है।

भोजपुरी क्षेत्र में बुनारीदास के रचे हुए गाथा बहुत प्रसिद्ध हैं। लोकगीतों में रचयिता व्यक्तियों के नाम या उल्लेख नहीं रहता है परन्तु भोजपुरी प्रदेश में प्रचलित अनेक चैता गीतों में बुनारीदास का नाम अलग है।

एक भोजपुरी चैता में, माग-ननद के आदेश से बाधी रात में फूल धुने के लिये जाती हुई स्त्री के दुःख का वर्णन हुआ है—

रामा सामु हो ननदिया जनमवा के बंरी हो रामा ।

आधी रात, कुमुम लोईन, मोहि भजे हो रामा ॥१॥

आधी रात ।

रामा गोरी-गोरी बहिया पतरी अगुरिया हो रामा ।

कुमुम सादना काट गहत हो रामा ॥२॥

कुमुम लोईना ।

रामा केइ मोरे काटावा निकाले हो रामा ।  
 केइ मोरे हरेले दरदिया हो केइ मोरे रामा ॥३॥  
 रामा दावा मोरे काटावा निकाले हो रामा ।  
 सइया मोरे हरेले दरदिया हो रामा ॥४॥  
 सइया मोरे ।  
 रामा दाम बुलाकी चटत घाटो नावे रामा ।  
 गाइ गाइ बिरहिन ममुभावे हो रामा ॥५॥  
 गाइ गाइ ।

(भो० प्रा० गी० पृ० १४६-५०)

आधी रात में फूल चुनने के लिये जाती हुई स्त्री ने मन में साम और नन्द के प्रति अश्रद्धा का भाव उत्पन्न हो रहा है। उसे माम और नन्द जन्म की वैरिन प्रतीत होती हैं जिन्होंने राधी रात में फूल चुनने का आदेश दिया है। उसकी बाहें गौरी और उगलियाँ पतली है। फूल चुनने समय सहसा उंगली में कटक गड जाता है। पीड़ा से व्याकुल होकर वह मोचती है कि कौन उसका कांटा निकालेगा और कौन दर्द दूर करेगा। उसका विश्वास है कि पिता ही उसका कांटा निकाल सकता है और पति दर्द दूर कर सकता है। सपुराल में मास-नन्द से प्रताडित स्त्री पिता के आश्रय और पति के प्यार में ही विश्वास रखती है।

### व्रत एवं उपासना सम्बन्धी गीत

भारतीय संस्कृति में धर्म की प्रधानता है। आस्तिकतावादी होने के ही कारण इस देश में धार्मिक भावना पूर्ण विकसित रूप में लक्षित होती है। प्राचीन काल में ही 'धर्म' भारतीय सङ्कृत का प्राण-तत्त्व रहा है। 'धर्म' शब्द 'धृ' धातु से बना है जिसका अर्थ है धारण, करना। जो समस्त ब्रह्माण्ड के धारण करे वही धर्म है। धर्म की मीमांसा ॥ बरत-द्वय मह-भारत में कहा गया है कि जो धारण करने की योग्यता रखता है वह धर्म है। धर्म प्रजा को धारण करता है। धर्म का स्वरूप का विवेचन करने पर सिद्ध होता है कि सर्वशक्तिमान् भगवान का परम मर्म-याय ही सम्पूर्ण विश्व को धारण करने वाला है। ईश्वर के द्वारा निर्धारित इन न्याय-नियम के अनुसार आचरण करना ही धर्म पालन है। यह धर्म इहलोक और परलोक दोनों के लिये कल्याणकारी है। वैदिकदर्शन में मङ्गल, कणाद ने धर्म का स्वरूप बताते हुए कहा है कि जिनसे इस लोक में अभ्युदय हो और परमवल्याण रूप मोक्ष की प्राप्ति हो, वही धर्म है।<sup>१</sup> चार पुरुषार्थों में मोक्ष ही अन्तिम पुरुषार्थ है। जिसकी प्राप्ति में मानव-जीवन की सार्थकता है। धर्मानुकूल आचरण द्वारा यह मोक्ष तत्त्व प्राप्त होता है। धर्मानुकूल प्रवृत्तियों की व्याख्या करते हुए मनु ने धृति, क्षमा, मन का निग्रह,

1. धारणाद् धने, मत्वाहुधुमं विधृता प्रजाः ।

यः स्वाद् धारण्यं संयुक्तः स धर्म इति निश्चयः ॥

(महाभारत, दान्तिपर्व १०६/११-१२)

2. यतोऽभ्युदयं नि.श्रेयसं निद्रिः स-धर्मः ।<sup>२</sup>

अग्नेय, शीव, इन्द्रिय निग्रह, निर्मल बुद्धि, विद्या, मत्स्य और अशोष—इन दस सद्-गुणियों की मज्जा की है। यही धर्म के लक्षण हैं जाने हैं, महाभारत में भी धर्म के कतिपय लक्षणों का अन्वेष प्राप्त होना है। मन, वाणी और कर्म में प्राणिमात्र के साथ अदोह, अके प्रति अनुग्रह और दान शीलता यही मत्स्यपुराणों का उपासक धर्म है। पद्मपुराण में भी दस लक्षणों—ब्रह्मचर्य, सत्य, एकमहायज्ञ, दान नियम, क्षमा, शीव, अहिंसा, शान्ति और अग्नेय—में धर्म की आवश्यक कृपा गया है।<sup>12</sup> इस प्रकार समस्त धार्मिक ग्रंथों में धर्मानुसूय आचरण के द्वारा परम लक्ष्य-प्राप्त का उपासक दिया गया है।

नारतीय लोक-जीवन में धर्म के प्रति उत्कृष्ट आस्था विद्यमान है। धर्म के मौलिक एवं सार्थक रूप का समझने की पूर्ण क्षमता न रखने हुए भी सामान्य जन-समुदाय में परम्परागत धार्मिक नीतियों के प्रति पूर्ण श्रद्धा है। लोक-जीवन में समाविष्ट होकर धर्म, उसका एक अविच्छिन्न अंग बन गया है। धार्मिक विधि-विधानों और पूजा अनुष्ठानों के प्रति सामान्य जन-जीवन में गहरे विश्वास बने हुए हैं। कहीं-कहीं ये विश्वास की सीमा में प्रविष्ट हो गये हैं। ग्रामीण स्त्रियों में अतिष्ठत धर्म-भावना का अन्वेषित्वान धर्म स्वरूप ही प्राप्त होता है। वेद-पुराण, धर्मशास्त्र और लोक परम्परा में मान्य देवी-देवताओं की पूजा तो होती ही है—एश्वरी, कश्यप, टीलों और कन्नो आदि की भी पूजा की जाती है। नदी नालव, पशु-पक्षी, वृक्ष पर्वत आदि की पूजा के प्रचुर उदाहरण मिलते हैं। अनेक पर्व-उत्सवों में नदी तालाब प्रदथा कुआँ की पूजा की जाती है। वृक्षों में पीपल, बरगद, नीम, बावला, तुलसी; पशुओं में गाय, बैल, पक्षियों में गरुड़, मोर, नीलकण्ठ, आदि को उपास्य माना जाता है। देवताओं और ईश्वरावतारों में राम, कृष्ण, शंकर, गणेश, हनुमान आदि तथा देवियों में त्रामया, लक्ष्मी, विष्णुवामिनी, दुर्गा, शोभता, लक्ष्मी, सक्ता आदि की उपासना का प्रचलन है। सूर्य, चन्द्र, इन्द्र, अग्नि, जल, पवन और नाग आदि की भी देव रूप में आराधना की जाती है। सामान्य जन-समुदाय में समाहित यह बहुदेव-वाद मूल रूप में एकेश्वरवाद की ही अभिव्यक्ति करता है। यद्यपि ग्रामीण जनता अमरत्व देवताओं और अवतारों के प्रति आस्था रखती है। परन्तु उसके मूल में एक

1. धृतिः क्षमा इमोऽग्नेय शीवनिन्द्रिय निग्रहः ।  
धोविद्या मत्स्यमहोवो दशकं धर्मं लक्षणम् ॥

(मनुस्मृति ६/६२)

2. अदोहः सर्वदूतेषु कर्मणा मनसा गिरा ।  
अदुष्टैश्च दानं च कृता धर्मः मनात्तनः ॥

(महाभारत, वनपर्व २६७/३५)

3. ब्रह्मचर्येण सत्येन मत्स्यपंचक वर्तनेः ।  
दानेन नियमैश्च विद्वाना-त्या शीवेन बल्लभ ॥  
अहिंसा नृणाम्या च अग्नेयनाभि वर्तनेः ।  
एतैर्देवैर्भरगैस्तु धर्ममेव प्रचुरयेत् ॥

(पद्मपुराण, द्वितीय खण्ड अ० ११/६६-६७)

परम शक्तिशाली ब्रह्म की सर्व व्याप्ति की भावना छिपी हुई है। अनेकता में भी एकता का अट्टहास तार पिकरकर उसकी भक्ति-भावना चरम प्रादर्शन की ओर अप्रसर होती है।

आराध्य के प्रति एकदम-भाव स्थापित हो जाने पर साधक अपने सम्पूर्ण अस्तित्व का समर्पण कर देता है। उसका ध्यत्तिगत राग-विराग और हर्ष-अवसाद उस अदृश्य अन्तर्यामी के समक्ष प्रत्यक्ष हो उठता है। वह कष्टों के प्राण और वेदना के निवारण का प्रमुख विश्वास-स्तम्भ बन जाता है, जिसका सहारा लेकर साधक जीवन के पंचल-पथ पर आगे बढ़ता है। अगम-अगोचर विश्व-नियन्ता परम ब्रह्म की साधना के लिये विभिन्न धर्म सम्प्रदायों में विभिन्न मार्गों का निर्देशन हुआ है। ये भिन्न-भिन्न मार्ग भिन्न-भिन्न कर्मों एवं नियमों का विधान करते हैं। ममस्व मार्गों में मन एवं इन्द्रियों के निग्रह पर जोर डाला गया है। मासारिक विषय-वामनाओं से मन एवं इन्द्रियों को हटाकर परमब्रह्म में एकनिष्ठ ध्यान लगाना ही साधक की सफलता है। व्रत-साधना मन एवं इन्द्रियों के निग्रह की साधना है। व्रत का अर्थ है अटल निश्चय। मन एवं इन्द्रियों को माया-मोह से परे हटाकर आराध्य के प्रति केन्द्रित करने का सरल्य व्रत है। यही व्रत-साधना धार्मिक भावनाओं के प्रकाशन का उपकरण बन गई है। सामान्य लोक-जीवन में व्रतों का व्यापक प्रचार है। धार्मिक भावना सम्पन्न स्त्रियाँ प्रत्येक महीने में दो-चर व्रत अवश्य करती हैं। हिन्दू समाज में परिध्याप्त अनेक पर्व-त्योहार धर्म-भावना की अभिव्यक्ति करते हैं, और इन सबमें व्रतों का सम्बन्ध जुड़ा है। इसी प्रकार भ्रष्टाह के सातों दिन किसी न किसी देवता से सम्बन्धित हैं और अपना विशेष व्रत-माहात्म्य रखते हैं।

भोजपुरी और अवधी क्षेत्रों में भी धर्म भावना का जागरूक स्वरूप लक्षित होता है। विभिन्न पर्व त्योहारों पर लोक-समुदाय में धार्मिक क्रिया-कलापों का उत्साह पूर्ण सम्पादन दिखाई देता है। पुरुषों की अपेक्षा स्त्रियों में उमंग और उत्साह की तीव्रता अधिक रहती है। यही कारण है कि धर्म-चेतना के व्यापक क्षेत्र पर जो अधिकार स्त्रियों को प्राप्त है वह पुरुषों को नहीं।

**व्रत—**

वैसे तो भारत में वर्ष के तीन सौ पैंसठ दिन व्रत के लिये उपयुक्त माने जाते हैं किन्तु मुख्य पर्वों के अनुसार निम्नलिखित व्रत विद्ये जाते हैं—

(१) शीतलाष्टमी (२) रामनवमी (३) वटगावित्री व्रत (४) नागपंचमी (५) जन्माष्टमी (६) हनुपण्ठी (७) हस्तालिका तीज (८) गणेश चतुर्थी (९) अनन चौदश (१०) लक्ष्मीव्रत या जीवित्पुत्रिका व्रत (११) नवरात्रि एवं विजय दशमी (१२) करवा चौथ (१३) दीवाली (१४) अन्नकूट (१५) भ्रान्द्रिनीया (१६) मकर सक्रांति (१७) वसन्त पंचमी (१८) शिवरात्रि (१९) होली।

मुख्य तिथियों के अनुसार किये जाने वाले व्रतों में एकादशी एवं पूर्णिमा का महत्त्व है। मुख्य धारों के अनुसार किये जाने वाले व्रतों में रविवार, सोमवार, मंगलवार, बुधवार और शनिवार की गणना की जा सकती है।

प्रत्येक व्रत में उससे सम्बन्धित रहानों बुनने का माहात्म्य है। इसी प्रकार व्रतों में गीत गाए जाने का भी नियम है। स्त्रियों में प्रत्येक शुभ अवसर पर गीत गाए जाने की प्रवृत्ति रहती है। व्रतों के अवसर पर गाये जाने वाले गीत मुख्यतः व्रत सम्बन्धी कथानक अथवा पात्रों से सम्बन्धित रहते हैं। शीतलाष्टमी के अवसर पर शीतला माता के रामन मी के अवसर पर राम जन्म के, नागपंचमी के अवसर पर नाग देवता के, और नव रात्रियों में दुर्गा महारानी के गीत गाय जाते हैं। लोक-जीवन में व्याप्त ऽश्वामो, धर्मानुष्ठानों एवं नैतिक परम्पराओं का मुखरित स्वरूप लोकगीतों में प्राप्त होता है।

धर्म-भावना के क्षेत्र में व्यक्ति विश्वासों एवं मान्यताओं का विशेष महत्त्व है। यही कारण है कि भिन्न-भिन्न स्थानों की धार्मिक प्रक्रियाएँ स्वरूपगत अन्तर रखती हैं। भोजपुरी और अवधी प्रदेशों में सम्पन्न किए जाने वाले धार्मिक अनुष्ठानों में साम्य और वंपम्य दोनों ही हैं।

भोजपुरी एवं अवधी प्रदेशों में लोकगीतों की मधुर झरारों के मध्य सम्पन्न होने वाले व्रत-अनुष्ठान मुख्य रूप से निम्नलिखित हैं—

(१) शीतलाष्टमी (२) रामनवमी (३) नागपंचमी (४) बहुरा (५) जन्माष्टमी (६) हरतालिका तीज (७) नवरात्रि (८) गोधन (९) पिडिया (१०) पण्ठी माता। इनमें से नागपंचमी बहुरा, गोधन और पिडिया के गीत अवधी क्षेत्र में अप्राप्य हैं। पण्ठी का व्रत भोजपुरी क्षेत्र में धूमधाम के साथ किया जाता है।

धार्मिक प्रवृत्तियों से युक्त स्त्रियाँ विविध मनोरंजनार्थों को मजोरकर व्रत अनुष्ठान करती हैं और उमग की तरंगों से युक्त मधुर गीतों के स्वर विखेर कर सम्पूर्ण वातावरण को गुंजित कर देती हैं।

### (१) शीतलाष्टमी के गीत—

चैत्र वृष्ण अष्टमी के दिन शीतला का व्रत किया जाता है। ग्रामीण जनता के विश्वासों के अनुसार 'चैत्र' को शीतला माता का प्रकोप माना जाता है। इस रोग के फैलने पर क्लिष्टा शीतला माता की पूजा करती है। रोग की उन्मत्ता मा देवी की पूजा शीतलता प्रदान करती है और उनकी अनुकम्पा से रोगी राग मुक्त हो जाता है। शीतला की उपासना भोजपुरी और अधो दानों क्षेत्रों में प्रचलित है। यह भीषण रोग को देवी के नाम—शीतला से ही सम्बन्धित किया जाता है। मनुष्य की यह प्रवृत्ति होती है कि वह नीच तथा भयकर वस्तु को किसी मुन्दर नाम से पुकारने का प्रयत्न करता है। शीतला के रोगी का कोई इलाज नहीं होता, उसे देवी की दया पर हीर दिया जाता है। देवी की पूजा की जाती है उसकी प्रसन्नता में गीत गाये जाते हैं। रोगी की भाङ फूक के लिये मालिन आती है जो नीम की डाली से रोगी को भाती है। मालिन देवी की प्रिय साविका समझी जाती है। इमीलिए देवी के गीतों में मालिन का उल्लेख प्राप्त होता है। शीतला माता की उपासना चैत्र शुक्ल अष्टमी को विशेष रूप से की जाती है। स्त्रियाँ गीतों के माध्यम से नार्ति एक सुरक्षा की याचना करती हुई शीतला माता की पूजा करती हैं।



एक भोजपुरी गीत में देवी की प्रिय वस्तुओं का उल्लेख किया गया है—  
आरे केरुआ आगानवा दउना मडुअवा<sup>१</sup> हो ।

केरुआ आगानवा निमिया गाँछि हो ॥

काहवा जे फुलेला अडहुल फूलवा ।

के मोर बाट जोहे हो ॥

आरे मलिया आगानवा दउना मडुअवा ।

सेवका आगानवा निमिया गाँछि हो ॥

आरे बगिया मे फुलेला अडहुल फूलवा ।

सेवका रउरो बाट जोहे हो ॥

(भो० प्रा० गी०) पृष्ठ ३५६

देवी की उपासना के लिये भोजपुरी प्रदेश में दवना और मडुआ का फूल, नीम का वृक्ष और अडहुल का लाल पुष्प विशेष रूप में प्रचलित है। माली को देवी का सच्चा सेवक माना जाता है। माली का घर और उपवन देवी के निवास का स्थान है।

एक अवधी गीत में देवी की उपासना के लिये बेला-चमेली के फूल, पान, सुपारी, ध्वजा और नारियल का वर्णन हुआ है। उपासिका-रूप में मालिन का चित्रण है—

ममही मववा उगारि चले है मनिजेऊ चली है आधी गन हो माय ।

कहाँ ना मलिन राति गवायो कहाँना लगायो इती देर हो माय ।

कजरी के बन माँ मैया फूली फुलवारी, फुलवा बिनत लागी देर हो माय ।

केहि का गुथ्यो मालिन बला चमेली केहिवा लोग का द्वार हो माय ।

देवी का गुथ्यो बेला चमेली लंगुरे लोग का हाथ हो माय ।

हाथ पहिन देवी नाचनि लागी मोहे सकल देउतान हो माय ।

मागे का होय ती मागी री मालिन, जो तोरे हियरे ममाय हो माय ।

अम्नु-धन्नु मैया तुम्हरा दियो है, मलिया अमर कइ देओ हो माय ।

अम्बर तहि मालिन पागे पडवा मलिया अमर कैसे हो जाय ।

येहि कनियुग माँ तीनि अमर हैं, पानो, पदन गगनधूरि हो माय ।

पान सुपारी मैया धवा नारियल, रह लियो भेट हमरि हो माय ॥

(अ० लो० प०) पृ० २७ :

मालिन की उपासना से देवी प्रसन्न हो जाती है और वर माँगने का आदेश देती है। पति का अमरत्व चाहने वाली मालिन की कामना कनियुग के विपरीत हो, के कारण पूर्ण नहीं हो पाती। इस गीत में देवी की बड़ी प्रकृति का निरूपण रहा है। अनुचित याचना के प्रति उनमें उदारता का अभाव है।

धीतला माता का प्रकोप भयकर होता है। माता का हर भक्त उस कोप का भागका से आतंकि रहता है। उपासना में कोई गूटि न होने पाये, उसकी चिन्ता हर समय उसे लगी रहती है। इसीलिए देवी के प्रकोप का वर्णन भी गीतों में प्रायः होना है। उपर्युक्त गीत में इस प्रकोप की अभिव्यक्ति हुई है—

१. एक फूल विशेष

दृष्टि गइली ककही फूलमती मट्या मुहकि गइली हो मास ए ।  
 कोपली अगदम्बा माई जी मुनरा धरे हो जामु ए ॥१॥  
 बाप तीरि पाको ऐ सोनार बहिया लागे रे धून ।  
 जवनी हाये गइले रे सोनारा कबही केरे मान ए ॥२॥  
 रोवेवे सोनरा के नइया लटि धुने रे केम ए ।  
 अबकी गुनहिया मातो बहिनी माफ करी हमर ए ॥३॥  
 रोवेले सोनारा के जोइया लटि धुनि रे केम ए ।  
 अबकी गुनहिया अगदम्बा मट्या मनुग बकमे मोर ए ॥४॥  
 गदि दीह ए ककही भीतलि माई जी जोगी दीहले रे मान ए ।  
 सोने के मर्जीअवे अगतारनि भगल बाडी लामो केस ए ॥५॥

(भो० लो० गो० मे करण रस पृ० ३५१)

देवी की सोने की कधी टूट जाती है और मुनार पर उनका कोप प्रकट होता है, जिसने उन कबी का निर्माण किया था । देवी ने उसे थाप दिया कि उनको जाप निर्बल हो जाय और बाहों में धुन लगे । मुनार की माना और पत्नी विनाप करने लगती है और देवी में याचना करती है कि इस बार वह अपराध क्षमा कर दें । लोकगीतों में देवी की शक्ति की अत्यन्त व्यापक महिमा है । उस शक्ति की उपासना के प्रति लोक-मान में गहरी आस्था है इसीलिए उस शक्ति के प्रतीक का नय भी व्यापक है ।

देवी के प्रकोप से ग्रहित व्यक्ति की अवस्था अत्यन्त दयनीय होती है । गीतला के अभिशाप में रोग से आश्रान्त व्यक्ति समाज में उपेक्षित हो जाता है । माता-पिता, स्त्री आदि निकटस्थ प्राणी भी गीतला के रोगों में घृणा करने लगते हैं । एक भोजपुरी गीत में देवी के प्रकोप में अत्यन्त दयनीय अवस्था को प्राप्य ऐसे ही एक व्यक्ति की करुण-वेदना का द्रिग्दर्शन हुआ है—

आरे मानावा घिनइले अबर गितवा घिनइले हो,  
 गिनइले नगरिया के लोग हो ।  
 आरे सेनरा के बान्हत लिवई घिनइली हो  
 घिनि गइले हुन पगिचार हो ।  
 प्रेम के दुःखवा मे हो प्रेम जौनी गगा टूटे चरनी  
 मे हो गगा मोमे घिनाई हो ।  
 उठवा मे उठनी विरिक्त बन गइली,  
 दुनवा उचारि हमनी मेज हो ।

(भो० प्रा० गो० पृ० ३६२-६३)

समाज से उपेक्षित हो रोगी गगा में डूबने जाता है पर गगा भी उसे ग्रहण नहीं करती । अन्त में वह देवी की शरण में जाकर ही अपने उद्धार की याचना करता है । लोकगीत में देवी के भयंकर रूप के साथ ही उनके मंगलकारी, मरल,

1 घना

2 विद्याया

भक्त-वत्सल स्वरूप की व्यंगना भी की गई है। शरणागत की रक्षा के लिए तत्पर देवी कहती हैं—

आरे चसु चसु भगता रे आपन देवघरवा,  
कह ना देवघर के मिंगार रे ।

इस पर रोगग्रस्त भगत अग्नी असमर्थता व्यक्त करता है—  
कइमे में चनी देवी आपन देवघरवा,  
बचल बा ठठगी<sup>१</sup> हमार रे ।

देवी प्रसन्न होकर भक्त के शरीर में नवीन जीवन-शक्ति का संचार करती है—  
रडया के फाहावा से मास के मिरिजली,  
कानी अगुरी चीरि डालेली प्रान हो ।

घरवा ले अइलो देविष देव घरवा,  
दिया-वाती बार<sup>२</sup> ना भडार हो ।

रुई के फाड़े से रोगी के शरीर में मास की सृष्टि की, कनिष्ठका अगुली को चीर कर रक्त-दान कर प्राण संचार-किया फिर अपने देवघर में उसे लाकर दीपक जलाने का आदेश दिया ।

भक्त की असमर्थता पुनः प्रकट होती है—  
कइमे में बारी दीपक, देव घरवा,  
घरवा घरनी भातेल ना वाती हो ।

भक्त वत्सला देवी करुणाद्रि<sup>३</sup> होकर उत्तर देती है—  
घरवा देवि घरनी रे भगता,  
माडावा देवि तेल हो ।  
सोने के दीयवा रेमम केरि वाती,  
बारु बारु दियवा रे सेवका जरेला सागी राती ।

(भो० ग्राम गीत पृ० ३६२)

इस प्रकार देवी अपने भक्त पर प्रसन्न हो जाती हैं और उसे रोग मुक्त कर देती हैं ।

अवधी गीतों में भी भक्त गायक अपनी दुर्दशा और दुरवस्था का वर्णन करता हुआ देवी की शरण में जाता है और वाञ्छित फल प्राप्ति की याचना करता है।

एक अवधी गीत में अमहाय नागे देव में प्रार्थना कर रही है—

नम फूने फुन्वरिया हो देवी रुडेमे क लीड़ो फूल ।

केहिके भेत्री कियरिया कहमे गाल पृथी ॥॥

चाहो अकाम क तरई देवी भ्रई परे ।

१. अस्थि वित्रर ।

२. जलाशय ।

भाग, क फूटन देवी बानू भीत उठावों ॥२॥  
 अम्बिया क फूटन देवी देवन जहान चाहों ।  
 गोडया क पगुन दवा परबत नाचि चाहों ॥३॥  
 ताहार चरनया ह्यो देवी, पकरत पार पायो ।  
 यदि दुख गागर देवी नइया पार नायो ॥४॥  
 तोहार बलरवा कोहले रोवत आइ देखउ ।  
 अनुआ पोखरु दवी आम पूगी करहु ॥५॥

(क० वी० पृ० ७००)

अपनी हीनता का उन्मुख करते हुए एक नारी देवी से अपने शिशु की रक्षा की याचना कर रही है। वह सर्वथा दीन-हीन है अयोग्य एवं अशक्त है। जिन प्रकार पृथ्वी पर लड़ा होकर कोई आकाश के तारे पकड़ना चाहता है, कोई अभाग बानू की दीवार खड़ी करना चाहता है। नरहीन व्यक्ति मारे सवार का दर्शन करना चाहता है और पशु व्यक्ति पशु शान्त चाहता है, उसी प्रकार सर्वथा अयोग्य होने पर भी दुख रूपी मागर म (शीतला के प्रयोग में) प्राण लेते यह तुच्छ मैथिया देवी से कृपा वाचना कर रही है। देवी को अनुकम्पा ही उसके पुत्र के जीवन की रक्षा कर सकती है।

इसी प्रकार के अदृष्ट विद्वान एवं दृढ़ आस्था में पूर्ण अनेक गीत हैं जिनमें भक्त हृदय अपनी दुर्बलताओं और पीडाओं में मयुक्त अभावमयी मायाओं को देवी के सम्मुख गा-गा कर उनसे परित्राण की आकांक्षा करता है। सर्व शक्तिमयी देवी अपने भक्त की मनोकामनाएं पूर्ण करने में सर्वदा मध्या है।

एक अन्य अवधी गीत में शीतला माता को सर्व-मग्न-कारिणी भक्त-वत्सला देवी के रूप में वर्णित किया गया है—

मैं आई देवी मन्तन तारन की ।  
 देवी के दुआरे एकु हर हर पीपु, लाल घजा फहरावन की ।  
 देवी के दुआरे एकु अघरा पुकारे, देउ नयन घर जावन की ।  
 देवी के दुआरे एकु कोटिया पुकारे, देउ बाया घर जावन की ।  
 देवी के दुआरे एकु नामिनि पुकारे, देउ थालक घर जावन की ।  
 मधु मेवा परुवान मिठाई अमून भांग लगावन की ।  
 जो जम व्यावै भैया सो फनु पावै, विमुख होउ न जावन की ।

देवी मन्तों का उद्धार करने आई हैं। उनके द्वार पर अन्वे, कोठी, रंध्या म्भिया आदि कामना-सिद्धि की याचना कर रही हैं। पूजा के समस्त उपकरणों के माय देवी के भक्त आराधना में लीन हैं। माता सबकी मनोकामना पूर्ण करती हैं। कोई उनके द्वार से निराश नहीं होतता। वे दया और करुणा की विशाल राशि अपने दरभागत भक्तों के दान-हेतु मंत्रोंमें रखती हैं।

लोक-जीवन में देवी-पूजा के गीत जिनकी बड़ी संख्या में प्राप्त होती हैं। सभ्यतः अपनी बड़ी संख्या में जिनो भी देवता के गीत नहीं हैं।

(२) रामनवमी के गीत—

चंद्र शुक्ल पक्ष नवमी को राम-जन्म हुआ था। राम-जन्म के उपलक्ष्य में अनेक स्त्रियाँ व्रत रखती हैं और राम-जन्म से सम्बन्धित गीत गाती हैं।

एक भोजपुरी लोकगीत में राम-जन्म का मुन्दर वर्णन हुआ है—

आनन्द घर घर अवध नगर नौबत वाजत हो ।

नलना बड़ि आयो हिया स दृलाम मुमगन साजत हो ।

रघुकुल नमन दिनेस अवध म उदय लेले हो ॥

ललना खिनि गीले यश सब लाक, मुनत मन मोद भडले हो ।

गगन मगन मन मुरन सुमन बरसावत हो ।

ललना हरपि सोहागिन मगल मोहर गावत हो ।

(सगृहीत)

अयोध्या में राम जन्म होत ही घर-घर आनन्द-बधाइया बजने लगी, जनता में हार्दिक उल्लास उमड़ पड़ा। रघुकुल के मूर्य का उदय होते ही सर्वत्र यश फैल गया और रूप की सहर ढीड़ पड़ी। आकाश से देवताओं ने पुलकित होकर फूलों की वर्षा की। मुहागिन स्त्रियाँ आनन्द-मग्न होकर सोहर तथा मगलगान गा रही हैं।

एक अवधी लोकगीत में भी राम-जन्म का उल्लासपूर्ण चित्रण प्राप्त होता है—

चैतहि कै ताथ नवमी त नौबत वाजइ हो ।

बाजे दमरथ राज दुआर धीसिल्ला रानी मन्दिर हो ॥१॥

मिसहु न सखिया सहेलरि मिलि जुनि आवहु हो ।

जहाँ राजा के जनमे है राम कारय नेवछावरि हो ॥२॥

केउ नाबै वाजूबन्द केउ कजरारवट हा ।

केउ नाबै दखिनवा कै चौर करहि नेवछावरि हो ॥३॥

भितरा से निकमी कीमिल्ला अगनवहि ठावी भई हो ।

रानी घर-घर हिरदै नगावै करै नेवछावारि हो ॥४॥ (क० को पृ०-२६६)

चैत माह की नवमी को दशरथ के राज दरबार तथा कौशल्या रानी के महल में आनन्द बधाइयाँ बज रही हैं। अयोध्या की स्त्रियाँ समूह बना-बना कर राम के दर्शन करने आती हैं आभूषण, वस्त्र इत्यादि न्योछावरि भरती हैं। कौशल्या रानी भीतर से निकल कर जाती हैं और ससक्त स्त्रियों को प्रेमपूर्वक हृदय से लगा लेती हैं। सर्वत्र आनन्द एव उल्लास का वातावरण है।

(३) नागपंचमी के गीत—

भोजपुरी क्षेत्र में

है। अवधी क्षेत्र में भी इ

में 'गुडिया' भी कहते हैं

में मिगाने जाती हैं और घर के लडके वहाँ उन्हें डडो से पीटते हैं। नाग पंचमी के दिन घर की दीवाल तथा दरवाजे पर नागों के चित्र बनाये जाते हैं। इन चित्रों की यथा विधि पूजा की जाती है। भोजपुरी क्षेत्र में एक कटोरे में दूध और लावा (धान की खीर) भर कर एकान्त में रख दिया जाता है। ऐसा विश्वास है कि नाग-राज आकर दूध और लावा का भोग लगाते हैं। नाग-पूजा करने वालों को सर्व-दश का भय नहीं रहता।

बंगाल में सर्पों की भयिष्ठाओं देवी 'मनमा' की पूजा का प्रचार है। मनमा-सम्प्रदाय में नाग-पूजा का विशेष महत्व है। भारत में नाग-पूजा की परम्परा अत्यन्त प्राचीन है।

लोक-जीवन में नागपंचमी के गीत अर्थात् सभ्या में नहीं उपलब्ध होते हैं।

भोजपुरी क्षेत्र में कुछ गीत मिलते हैं परन्तु अबघो में उनकी न्यूनता है। एक भोजपुरी गीत में नाग-पूजा का फल वर्णित हुआ है—

जबन गलिया हम बबहूँ ना देखली,  
ऊ गलिया देखवलन हो मोरे नाग दुलरुआ ॥१॥  
जे भोग नाग के गेहूँ भीचि दी है,  
साथे लाले बेरवा बिअइहे हों मोरे नाग दुलरुआ ॥२॥  
जे मोरा नाग के कोदो भीचि दीहे,  
बगिया बगिया मुमरी बिअइहे हो मोरे नाग दुलरुआ ॥३॥  
जे मोरा नाग का भिखिया ना दीह,  
दूनो बेकति जर जटहे हो मोरे नाग दुलरुआ ॥४॥

(भो० ग्रा० गी० पृ० ८५)

किन्हीं नाग भक्त के द्वारा नागापायना का महत्व व्यक्त किया जा रहा है। जो स्त्री नाग को श्रद्धापूर्वक गेहूँ खिलायेगी उसके सुन्दर पुत्र उत्पन्न होने और जो स्त्री बीदो खिलायेगी उसकी सन्तान कुरूप होगी। नाग की भिक्षा न देने पर पति-पत्नी दोनों का अनिष्ट होगा और भिक्षा देने पर दोनों व्यक्ति भाजोवन सुखी रहेंगे।

#### (४) बहुरा के गीत

'बहुरा' का व्रत भाद्र वृष्ण चतुर्थी को किया जाता है। इसे 'बहुला' भी कहते हैं। यह व्रत पुत्र-प्राप्ति अथवा पुत्र ऐश्वर्य-वृद्धि के निमित्त किया जाता है। इस व्रत की कथा है जिनकी नायिका 'बहुला' नामक गाय है। कहा जाता है कि एक ब्राह्मण के घरों यह बहुला नामक गाय थी। एक दिन जंगल में चरते समय एक सिंह ने उसे पकड़ लिया और खाना चाहा। बहुला ने सिंह से बादा किया कि अपने बछड़े को गमभ-दुभावर बड़ी जीघर लोट आएगी। इस पर सिंह ने उसे छोड़ दिया। बहुला अपने प्यारे बछड़े को समीप लेकर पुनः आ गई। सिंह ने उसकी मृत्युवांछिता और प्रतिज्ञा पालन से प्रसन्न हो कर उसे मुक्त कर दिया।

इस व्रत में स्त्रियाँ दिन भर उपवास रखने के उपरान्त सभ्या-समय स्नानादि में निवृत्त होकर गाय, बछड़ा तथा सिंह की प्रतिमा बनाकर पूजती हैं। इस अवसर पर गीत गाने का भी प्रचलन है। भोजपुरी क्षेत्र में बहुरा के जो गीत प्राप्त होते हैं उनमें शृंगार-रस की प्रधानता है। बहुरा के गीतों में कथावस्तु के अनुसार माता का पुत्र के प्रति अकृत्रिम स्नेह तथा मृत्यु-प्रतिज्ञा का जो स्वाभाविक उल्लेख होना चाहिए, वह उन गीतों में नहीं है। इस अवसर के गीतों में साम-अहू का विरोध, पति-पत्नी

का प्रेम, किमी पुरुष का परस्त्री के प्रति आरपण आदि का वर्णन अधिक पाया जाता है।<sup>१</sup>

एक गीत में रेसमी नाम की एक स्त्री को बाजार में देख कर किसी राजा के आकर्षित हो जाने का वर्णन है—

पहिरि ओहरि रेसमी चल्नी बजरिया,  
परि गइले राजावा के दीठि गोरिया रेसमी ॥१॥  
किया गोपी रेसमी रे राजवा के द्वारल  
किया सोरा गइला मुनार गोरिया रेसमी ॥२॥  
नाही मोरा राजवा रे भांखा के द्वारल  
नाहि हमरा के गइला मोनार गोरिया रेसमी ॥३॥  
जनम त देता राम माई रे बापवा  
सुरति उरेके भगव न-भोगिया रेसमी ॥४॥ (नो० प्रा० गी०) पृ० ५१

रेसमी नाम की एक स्त्री सम्पूर्ण शृंगार करके बाजार गई है जहाँ कोई राजा उसके रूप पर मुग्ध होकर जानना चाहता है कि उसे किसी सुन्दर सचि में ढाला गया है अथवा किसी मुनार ने गढ़ा है। यह सुन्दर स्त्री अत्यन्त सरलता में उमर देती है कि न तो वह किसी सचि में ढाली गई है न किसी मुनार के द्वारा गढ़ी गई है। माता-पिता ने उसे जन्म दिया है और भगवान ने उसकी मूरत बनाई है। इस गीत में स्त्री की सरलता और भोसपन अत्यन्त मधुर है।

#### (५) जन्माष्टमी के गीत—

भाद्र कृष्ण अष्टमी को श्री कृष्ण का जन्म-भमारोह मनाया जाता है। भोजपुरी और अवधी क्षेत्रों में यह पर्व उतनाह पूर्वक मनाया जाता है। स्थियाँ प्रातः से रात्रि बारह बजे तक उपवास रखती हैं। बारह बजे कृष्ण-जन्म होने के पश्चात् पूजा करके भोजन करती हैं। इस अवसर पर कृष्ण-जन्म सम्बन्धी भजन एवं गीतों का प्रचलन है। शृद्ध कार्यों से निवृत्त होकर स्थियाँ रात के वातावरण में एक साथ बैठ कर पूर्ण तल्लीनता से ये गीत गाती हैं।

भोजपुरी बोली के गीत में कृष्णावतार का उल्लेख प्राप्त होता है—

भादों रैन भयावन चहुँदिसि घन घेरे हो ।  
गुन रोहिणी तिथि अष्टमी अद्भुत लाल भइले हो ।  
श्रीट मुकुट घनस्याम कुण्डल सोह कानन हो ।  
सख चक्र गदा पद्म चतुर्भुज रूप किये हो ।  
गदा हाथ महाराज भृगु पद उर बोहे हो ।  
विहमे बोले भगवान पूरव वरदान ताके हो ।  
जो तुम कम सो डरहु जमोदा पहुँ धरि जावो हो ।  
छुटि गइले बंधन जनीर ल सुति गइले फाटक हो ।

१. डा० कृष्णदेव उपाध्याय, भोजपुरी लोक-साहित्य का अध्ययन, पृ० २०३

बमुदेव हरि निचे गीत पत्रक मर मोड गये हो ।  
 त्रिहं म बालक महाराज नातु अनि दग्ध हो ।  
 ल वन जमुना नू गार वनर नाहि भीत्राहि हो ।  
 यह मुनि बमुदेवजा बालक लेइ आवहि हो ।  
 यमोदा के बाबन बधारे मयो मर गयहि हो ॥

(सगृहीत)

इस गीत में कृष्ण-जन्म में लेकर बमुदेव द्वारा कृष्ण को गोकुल में जाने तक का उल्लेख है ।

अवधी क्षेत्र में भी उपयुक्त भावनाओं से युक्त एक गीत प्राप्त होता है—  
 ब्रज में जन्म लियो यदुगई ।

भादो मान रैन अविद्यागी निधि अष्टमी भाई ।

दिन बुधवार गौडिणी लगी पूरब चन्द्र प्रकाश जनाई ॥ ब्रज में ॥

अनि आनन्द देवकी मन म पनि को लियो बुनाई ।

ने यमुदा दिग प्राव पुत्र को बेगहि लेउ बचाई ॥ ब्रज में ॥

इननी मुनि बमुदेव पुत्र को छवला लियो पराई ।

घर के मोन बले गोकुल को स्वाम घटा नुकि आई ॥ ब्रज में ॥

नम घनबोर जोर जल वरमा जमुना अनि घहराई ।

पीछे निहू डहारात आवे बमुदेव गए घहराई । ब्रज में ॥

ब्याकुल देवि पिता को हरि ने पांय दियो लटगाई ।

जमुना चरन छुवे स्वामी क नुरतहि गांठिन से हुइ जाई ॥ ब्रज में ॥

जमुना उनरि पार गोकुल न बमुदेव पहुँचे जाई ।

बालक पराय दियो जमुदा दिग कन्दा लई उठाई ॥ ब्रज में ॥

जाय कंन को मुना दिवाई बालक दियो छिनाई ।

गोकुल में आनन्द भयो है घर-घर ब्रजन बचाई ॥ ब्रज में ॥

(सगृहीत)

कृष्ण के कारणगृह में जन्म लेने के पश्चात् गोकुल तक पहुँचने की ममत्त घटनाओं का अत्यन्त रोचक वर्णन इस गीत में हुआ है । कृष्ण की सन्तुष्ट जीवन-गाथा भारतीय जन-मन में समाविष्ट है । कृष्ण का व्यक्तित्व मोक्षानुरजन में जिनना अधिक समर्थ हो सका है उतना किसी का नहीं । कृष्ण की बाल-श्रीलाएँ तथा शृंगारलीलाएँ जन-जीवन में अपूर्व आनन्द और उल्लास का स्रजन करती हैं ।

### (६) हरितालिका तीज—

तीज का यह त्योहार स्त्रियों का अत्यन्त महत्वपूर्ण त्योहार है । माद्र मान के मुक्त पक्ष में तृतीया के दिन यह त्योहार मनाया जाता है । गीता को नृमपुर नंकार से आलोहित इस त्योहार पर स्त्रियों का एक छत्र अविहार है । भीमपुरी और धवषी क्षेत्रों में समान समय और गौरव के साथ यह पर्व मनाया जाता है । हरितालिका तीज का व्रत विशेष रूप से शहर जी का व्रत है । उन व्रत के साथ शकर-पार्वती के विवाह की कथा चलाने हैं । जिस समय सती अपने पिता दक्ष के यहाँ अनानं-दिन रूप में बनी गयी थी और ब्रह्मा शंकर का असमान देखकर या में स्वयं को नष्ट कर डाला था, उसी समय उन्होंने भगवान से यह वर माँगा था कि प्रत्येक जन्म में वे



शंकर की दानी बनें। सती का पुनर्जन्म राजा हिमाचल के यहाँ 'पार्वती' के रूप में हुआ। पार्वती के माता-पिता उनका विवाह अत्यन्त न कर दें इस भय में अपनी सखियों के सहयोग में वे एक वन में पहुँच कर शंकर की तपस्या करने लगी। भाद्र-पद शुक्ल तृतीया के दिन पार्वती की उपासना से पशुपति होकर शंकर ने उन्हें वाञ्छित वरदान दिया। इस प्रकार शंकर-पार्वती का विवाह सम्पन्न हुआ। पार्वती सखियों द्वारा अपहृत होकर वन में गई थी इसीलिये इस व्रत का नाम हरिता-अलिका अर्थात् हरितालिका पड़ा।

हरितालिका का व्रत स्त्रियों के अखण्ड सौभाग्य का व्रत है। इसी दिन स्त्री समुदाय में उमंगो का अखण्ड सागर लहराना है। दिन भर उपवास रखने के पश्चात् सध्या समय नवीन वस्त्रालंकारों से सुशोभित हो वे गौरी शंकर की पूजा करती हैं एवं निराहार रह कर रात्रि-जागरण करती हैं। रात्रि का वह एकांतिक वातावरण लोकगीतों और भजनो की मधुर सरसता से आप्लावित होकर दिव्य अनुभूतियों से घिर जाता है। हरितालिका की उम बरमाती रात में गीतों की स्वर लहरियाँ उठकर मन को मुग्ध कर देती हैं।

भोजपुरी क्षेत्र में प्रचलित एक लोकगीत में शिव-पार्वती का गंगा-स्नान हेतु प्रस्थान का वर्णन है—

महादेव चलते गंगा नहाये,  
गउरा देइ लेली संग-भाय महादेव ।  
एक कोसे गइले दोसर कोसे आँतर,  
रिमझिम बरसते मेघ महादेव ।  
महादेव भिजले जटा से भोरी,  
गउरा सिरै बूँदा न पड़े महादेव ।  
मैं तोहे पूढीले रानी हे गउरा देई,  
कबना तपे बूँदो न पड़े महादेव ।  
सामू के लीमल मैं नाही घाँगीला,  
ननद के ना परली गारो महादेव ।  
कातिक नेहइस्ती अगिनि नाही तापीले,  
बरत करीला अगतार महादेव ।  
रउरा त ए सिव माई के मारीले,  
बहिनी के पारो ले गारो महादेव ।

(‘आज’ सा० विशेषांक, १० सितम्बर १९६१, से उद्धृत)

शंकर और पार्वती गंगास्नान को जा रहे हैं। मार्ग में एक दो कोस चलने पर वर्षा होने लगती है। शंकर की जटा और भोली भोगने लगती है पर पार्वती के ऊपर जल की एक बूँद नहीं गिरती। शंकर विस्मित होकर इस अवाभाविक घटना का कारण पूछते हैं। पार्वती का उत्तर है कि साम और ननद के प्रति कर्तव्य पालन, विधिपूर्वक कातिक-स्नान तथा व्रत-साधन के कारण ही वर्षा का उन पर कोई आतंक नहीं होता। शंकर अपनी माता-एव बहन का तिरस्कार करते हैं, इसलिए मेघ का जल उन पर पड़ रहा है।

गौरों के स्पर्शकरण से अममल्य प्राण्य-परिहार के पुरुष वर्ग द्वारा गौरों-जाति पर किए जाने वाले अत्याचारों का अन्त पुनः शोभ ध्वज हो उठता है।

इतिहासिक दृष्टि से अधिकारमय गौरों द्वारा गौरों में सम्बन्धित ही गए जाते हैं। अर्थात् श्रेष्ठ में भी इन गौरों का प्रचुर प्रचलन है।

एक अवधि गौरों में पार्वती के साथ विवाह करने के विषये प्रसन्न गौरों का चर्चा है—

गौरों विवाह न आवे भोग्य अथ गौरों विवाह न आवे ।  
 धातन-वाहन एव न देवो, इमक बजाइ चने जाए ।  
 मनकी पनही एकौ न देवो, बनहा बरद चढ़ि जाए ।  
 गहना गुरिया एवो न देवो, रत मान पहिन जाए ।  
 भोग्य ओ वसयो एवो न देवो, जटा-जूट परि जाए । (समृद्धि)

मोरगीनों में गौरों को एक अनामान्य एवं अन्यायिक परित्र के रूप में विवक्षित किया गया है। समस्त मनोरंजन कलाओं एवं शिल्पों को लेकर के परित्र में सम्बद्ध करके, मोरों के समक्ष उनका एक निगमन स्वरूप उपस्थित किया जाता है।

एक मोरगुरी गौरों में भी गौरों के हास्यास्पद वर कर का निगमन किया गया है—

बमहा चढ़न गिव के अन्तो बरिअत्रिया राम ।  
 डराला विपय अगवा नपेटने बाडे मार ।  
 अग मे विभूति मोभे, गने मुँहनाग राम ।  
 डेराना विपय नागावा छाडेना पुरुकार ।  
 मन मे विचारै भेना गउग अत्रि मुन्दर राम ।  
 डेराना विपय बरवा मिनेने बउगह ।  
 नागद बाबा क हय गहो न विगटना राम ।  
 डेराना विपय बरवा सावेने बउगह ।  
 अदमन बउरहवा से हम गउग न विहवा राम ।  
 डेराना विपय बन गउग रशिह हु मारि । (मो० पृ० मो० पृ० ३६६)

गौरों की बारात का गुरु है। ईश्वर पर स्वार वर को देव वर जो अगों में नभूत रमाए, सुपों को नपेट गने न मुँह नागा पहन गमन ना प्रतीत होता है। ईश्वर-वरी नपनीत ही बारी है। व प्रम बरती है कि हम गमन में पार्वती का विवाह नहीं करेगी नभे ही उन्हें आत्म विवाहित हो रहना पड ।

एक अवधि गौरों में समुदाय में आरंभ हुआ है। गौरों के साथ स्त्रियों के दाम-पार-हाम का मुन्दर अन्त हुआ है—

इव गउर चने समुगरी जी भोगे बाबा चने समुगरी जी ।  
 गउर के गुरुके विषयन नगरी समु उगरे आगरी जी ।  
 मवा मिअई मन ही मन नावै भोगे बाबा भागन चतुर जी ।  
 अगन मोरन परमन मन्दिरी, गुरुन गिवन उडेगी जी ।

हंसि-हेसि पूंछहि गंगा रे जमुना काहे चले समुरारी जी ।  
की मइया लुम्हरी घर मोरे आई, तोरिनन बहिनो मिघारी जी ।

(सं० पी० पृ० १८३)

शकर जो ममुगल जाते हैं । हिमाचल-नगरी मे पहुँचते ही उनकी सास आरती उतारती है । स्त्रियाँ मेवा, मिष्टान्न, छप्पन प्रकार के भोजन तथा घी परोसती हैं पर भोलानाथ को वह मद्य पमन्द नहीं आता है, वे धतूरा मांगते हैं । गंगा और जमुना नाम की स्त्रियाँ उनसे परिहास करती हुई पूछती हैं कि वे उस नगर मे क्यों अपनी माता और बहिन को खोजने के लिए आए हैं । इस प्रकार शंकर-पार्वती-विवाह के गीतों को गा-गा कर स्त्रियाँ अपने मनोनुकूल पति को जन्म-जन्मान्तर मे पाने की याचना करती हैं ।

### (७) नवरात्रि अथवा दुर्गापूजा के गीत—

आश्विन माह मे शुक्ल पक्ष प्रतिपदा से दुर्गा-पूजन हेतु नवरात्रि व्रत किया जाता है । इस व्रत मे नौ दिन तक भगवती दुर्गा का पूजन तथा एक समय फलाहार का व्रत धारण किया जाता है । अष्टमी के दिन दुर्गा का विधि पूरक पूजन कर नवरात्रि की पूर्णाहुति की जाती है । शक्ति पीठों मे इस दिन विशाल उत्सव मनाया जाता है । शक्ति-सम्प्रदाय में शक्तिरूपा देवी को उपासना विभिन्न नाम रूपों में की जाती है । शक्ति के मुख्य नौ रूप इन प्रकार हैं—(१) महाकाली (२) महालक्ष्मी, (३) महामरस्वरी (४) योगमाया (५) रक्तदत्ता (६) शाकम्भरी (७) दुर्गा (८) भ्रामरी (९) चण्डिका । इनके अतिरिक्त देवी को शीतला, भवानी, जालिपा, ब्रह्मदेवी, विष्णुवामिनी, सकटा आदि अनेक सजाओ मे अभिहित किया जाता है ।

ग्राम्य संस्कृति मे देवियों का अत्यन्त श्रेष्ठ स्थान है । साधान् शिव भी उनकी आरती उतारते हैं । जीवन के प्रत्येक महत्त्वपूर्ण कार्य के शुभारम्भ मे देवी-आराधना के गीत अवश्य गये जाते हैं ।

नव-रात्रियों मे देवी के गीत गाने की रीति भोजपुरी और अवधी क्षेत्रो मे समान रूप से प्रचलित है । इन गीतों मे भक्ति-भावना की सरसता व्याप्त रहती है । देवी की अपूर्व महिमा के समस्त भक्त हृदय का दैन्य दुःख और कष्टना अभिव्यक्त होती रहती है । भक्त अपने मनोरथ की सिद्धि के लिए देवी के चरणों मे श्रद्धाघनत होकर सब तक बैठा रहता है जब तक देवी प्रसन्न नहीं हो जाती । अन्त मे कल्याणमयी देवी शरणागत की मनोकामना पूर्ण करती है । भक्त की विश्वास भावना यफन होती है ।

एक भोजपुरी गीत मे देवी के भोग के लिए उपासक के द्वारा सामग्री-सचयन का उल्लेख किया गया है—

लेई आउ मकर लडुवा आरे लेई आउ दुधवा हो ।  
आरे लेइ आउ लीली बछेडवा, जइवी मइया दुरिया हो ।  
काहाँ पडबो सरर नडुवा काहाँ पडबो हम दुधवा हो ।  
आरे काहाँ पडबो लीली बछेडवा, जइवु मइया दुरिया हो ।  
हसुबइया घर के सकर लडुवा आरे आहरा घर क दुधवा हो ।

आरे छिनरी घर के नीली बछेड़ना, बड़ मइया दुरिया हो ।  
 बान्हल बाड़े पाकर लडवा आरे अबःन बाड़े दुधवा हो ।  
 आरे लिहनी बाड़ी नीली बछेड़ना, बड़ मइया दुरिया हो ।

(भो० लो० गी० पृ० ३४८)

इस गीत में देवी एवं भक्त के मध्य वार्तालाप नियोजित किया गया है। देवी स्नान के लिए शककर क लड्डू, पीन क लिए दूध और बढने के लिये नीली घोड़ी की माग करती है, क्योंकि उन्हें दूर जाना है। भक्त के पूछने पर वह बताती है कि हलवाई के घर लड्डू, अहीर के घर दूध और क्षत्री के घर नीली घोड़ी प्राप्त होगी। भक्त, शककर के बंधे हुए मड्डूओ, ओट्टे हुए दूध और नाना घोड़ी को लेकर माता की सेवा में उपस्थित होता है और उन्हें मन्तुष्ट करता है।

देवी को मन्तुष्ट करना साधक का धर्म है। अपना-अपनी मामर्थ्य के अनुसार वह देवी के मनोकूल समस्त उपकरणों को जुटान की चेष्टा करता है। अनुकूल उपासना पाकर देवा भक्त पर प्रसन्न हो उठती है—

तुम मेरी मन मोहनि अबला,

तुम मेरी मउ मोहव माय ।

झालो केवडिणा, दरम देउ अबला ।

आवी ठाड़ दुआर हो माय ।

ओ मोरी अबला के अक्षन चढावै

मा र मोतिन फन पावइ हो माय ।

जो मोरी अरना के मेन्दुरा चढावै,

जनम जनम अहिबान हो माय ।

जो मोरी अबला के नरियर चढावै,

सो रे पूत फन पावइ हो माय ।

दरमन से प्रसन्न यह अबला

देउ विदा घर जाउ हो माय ।

तुमका नेवात्रऊ तुमरे जन का नेवाजऊ,

तुम हम पर रहिन-दयाल हो मय ।

तुम मोरी मन-मोहनि अबला,

तुम मेरी मन मोहव माय ॥

(संस्कार गीत पृ० १७)

अक्षत, सिन्दूर और नारियल से देवी की पूजा होती है। देवी का कोई भक्त पूजा की सामग्री ले कर उनके द्वार पर खड़ा है। अक्षत चढाने से रत्न-पदार्थ प्राप्त होते हैं, सिन्दूर चढाने से अखंड भौभाग्य प्राप्त होता है और नारियल चढाने पर सन्तान लाभ होता है। मन-मोहिनी देवी अपने उपासक की समस्त अभिलाषाओं को पूर्ण करती हैं।

देवी का सर्व मंगलदायक, कल्याण-विधायक, समस्त मनोरथों का पुरक स्वरूप भक्तों के लिए विर उपास्य है। एक भोजपुरी गीत में देवी के ऐसे ही स्वरूप की भजना की गई है—

काटे मांगो ठाढ़ भइलो बारी भगनिया ए मइया ।  
 अ बाला मांी जोगनिया ए मइया, काहे लागी ठाढ़ ॥१॥  
 जम लेहु ठाढ़ भइलो वारी भगनिया ए मइया पूत लागी ठाढ़ ।  
 आबाला मांरी मन राबिनी मइया के पूत लागी ठाढ़ ॥२॥  
 आन्हारा के जाल देहु कोढ़िया के काया देहु, बीभिन के पूग देहु जो ।  
 जम लेहु जब लेहु भगनिया ए मइया पूत लागी ठाढ़ ॥३॥

(भो० लो० गी० पृ० २५०)

देव माता के द्वार पर भक्तियों का समूह खड़ा है। देवी उन सबसे बड़ी बहने कारण पूछती है। एक भक्तिज उत्तर देती हुई कहती है कि वे सब पुत्र की कामना लेकर खड़ी हैं। माता से उस भक्तिज का अनुरोध है कि सबको मनोकामना पूर्ण करके दश प्राप्त करें। अर्धों को आवे, कोठी को सुन्दर शरीर और बंध्या को पुत्र देकर, देवा यश लाभ करती है। यहाँ देवी का भक्त-वत्सला बरदान-मय स्वरूप अभिव्यक्त मिया गया है।

। अबधी भंत्र मे देवी के गंत विशाल भक्ष्या मे प्राप्त होते हैं। देवी के बरदान मय स्वरूप की व्यक्तता अबधी गीतों में बड़ी सुन्दरता से हुई है—

सोने वाले घोड़वा मइया नाच बहभर,  
 तेहि चदि आइड' जगतारनि माय ।  
 को मइया उतरहि बाग-बगवा,  
 की मइया उतरहि फुलवारि ।  
 ना मइया उतरहि बाग-बगवा,  
 ना उतरहि फुलवारि ।  
 मइया मोरो उतर ह मया के किरवा,  
 करे लापी मया जमनान ।  
 नहाइ-धोइ मइया ठाढ़े भई है,  
 देवै-लागी बम्हना के दान ।  
 बम्हना के दिहिन मइया सोने का जनेउजा,  
 बहम्नी का अबब सिधोर ।  
 भटवा का दिहिन मइया चदन का घोड़वा,  
 भटिनी का लहर पटोर ।  
 बूड़े का नेवाजिन जवान का नेवाजिन,  
 बालका नेवाजिन आई माय ।  
 बूले का पैर मइया, कोढ़िया का काया,  
 मनई का दिहिन जोवन-दान ।

(सोहाग गी० पृ० १२-१३)

लाल खुरों वाले लाल वर्ष के घांड़े पर सवार होकर जगतारणि माता जाती है और गंगा के किनारे उतरती है। मया में स्नान करने के पश्चात् माता याचकों को दान देती है। वे ब्राह्मणों को सोने का जनेऊ, ब्राह्मणी को बखरूट मुहाग, माट को घोड़ा और भाटिन को परिधान दान करती हैं। समस्त वृद्ध, युवा और बालकों को



इस गीत में स्त्रियों के द्वारा गाँव के श्रेष्ठ व्यक्ति, कायस्थ, मुनार एवं ब्राह्मण को अभिगन्त किया जा रहा है। स्त्रियाँ सबकी मृत्यु की कामना कर रही हैं।

एक अन्य भोजपुरी गीत में शाप देने के पश्चात् एक बहन अपने भाई की दीर्घायु की कामना करती है—

कवन भइया चलले अहेरिया  
कवन बहिनी देनी अमीस हो ना ।  
जियमु रे भोर भइया  
मोरा भऊजी के बाढ़े सिर सेनुर हो ना ।  
मोहन भइया चलले अहेरिया  
पावंती बाहना देना अमान हो ना ।  
जियसु रे मोर भइया  
मोर भऊजी में बाढ़े सिर सेनुर ना ॥

(भो० घा० गी० पृ० ८८)

इस गीत में भाई के प्रति एक बहन की मंगल-कामना अत्यन्त मुन्दर है। हृदय के सम्पूर्ण स्नेह को बाणी में उटेल कर वह कहती है—

‘जियसु रे मोर भइया, मोर भऊजी के बाढ़े सिर सेनुर ना ।’

### (६) पिड़िया के गीत—

पिड़िया का व्रत एक मासिक व्रत है जो कार्तिक शुक्ल प्रतिपदा में आरम्भ होकर अगहन शुक्ल प्रतिपदा को समाप्त होता है। यह व्रत भी भाई-बहन के प्रेम सम्बन्ध की दृढ़ता का परिचायक है। कुमारी कन्याएँ एवं विवाहिता स्त्रियाँ गोबर में दीबाल पर मनुष्यों की अनेक आकृतियाँ बनाती हैं जिन्हें ‘पिड़िया लगाना’ कहते हैं। प्रतिदिन प्रातः काल इनकी पूजा करके पिड़िया की कथा सुनी जाती है। सत्पश्चात् भोजन किया जाता है। रात्रि में पिड़िया के स्थान पर गीत गाए जाते हैं। एक महीने तक यह क्रम नियमित रूप से चलता रहता है। अन्तिम दिन स्त्रियाँ नये चावल और नये गुड़ में दही खोर खाती हैं। खाते समय किसी भी प्रकार का शब्द सुनना निषिद्ध माना जाता है अन्यः स्त्रियाँ कानों में रुई लगा लेती हैं।

पिड़िया का व्रत भोजपुरी प्रदेश में अधिक प्रचलित है। पिड़िया के गीतों में भाई-बहन का अटूट प्रेम वर्णित है। एक भोजपुरी गीत में पिड़िया की पूजा के लिये तत्पर बहन के लिए भाई के सद्गुणों का वर्णन है—

कवन भइया उठेले रतिया विरतिया, अवध अधिरतिया ए हरी ।  
आरे कवन बहिना उठेली भिनुमार ए हरी ।  
राम भइया उठेले रतिया विरतिया अवध अधिरतिया ए हरी ।  
आरे पारबती बहिना उठेली भिनुमार ए हरी ।  
आरे कवन बहिना लावेली गोबर के रे पिड़िया ।  
आरे कवन भइया लावेली नवरगिया ए हरी ॥  
पारबती बहिना लावेली गोबर के रे पिड़िया ।  
आरे राम भइया लावेली नवरगिया ए हरी ॥

(भो० घा० गी० पृ० ६१)

गिड़िया का महान व्रत आ गया है । भाई-बहन दोनों ही उत्साह पूर्वक इन व्रत की सम्पन्नता में भाग लेते हैं । राम नामक भाई आषाढ मंत्र में ही उठकर पूजा के लिये फल लाता है और बहन प्रातःकाल उठकर गिड़िया लगानी है । भाई-बहन के पारस्परिक प्रेम और सहयोग की व्यञ्जना इस गीत में हुई है ।

एक अन्य मोरपुरी गीत में भाई के आगमन में उत्सव बहन के हार्दिक उत्सव का मधुर चित्रण प्राप्त होता है—

कवन फूलवा फूलवा हरदिया अदमन ना, ए गुनाब अइयन ना ।  
 बान्हेन कवन नइया पगगिया के पेचवा ना, ए पगगिया के पेचवा ना ।  
 बनि नइया बहिनिया के देनवा ना ए बहिनिया के देनवा ना ।  
 गाँव केग लोग कहेना हवनदार अइने ना, ए मूबिदार अइने ना ॥  
 कहेती 'कवन' बहिनो हमार नइया अइने ना, ए हमार नइया अइने ना ॥

(सो० ६१० सो० पृ० ६२)

कौई भाई अपनी बहन से मिथने की उमंग लेकर उनके गाँव में पहुँचता है । उनकी वेश-भूषा से प्रभावित होकर गाँव के शक्ति उम हवनदार या मूबेदार समझते हैं । किन्तु बहन जैसे ही उन नबागन्नुक को देखती है आनन्द-विह्वल होकर कहने लगती है—'मेरा भाई भाया है ।' अश्रुमय मुँह पर एक मान्दिक अनिश्चिति उस गीत में हुई है ।

### (१०) पष्ठी माता के गीत—

पष्ठी का व्रत कार्तिक मान में शुक्ल पक्ष की पष्ठी तिथि को किया जाता है । यह व्रत मुख्य रूप से स्त्रियों का है परन्तु पुरुष भी इसे करते हैं । मोरपुरी प्रदेश में यह पर्व अत्यन्त धूम-धाम में मनाया जाता है और वर्ष के श्रेष्ठतम पर्वों में अपना स्थान रखता है । अवधी क्षेत्र में इस व्रत का व्यापक प्रचार नहीं है । मोरपुरी क्षेत्र के निश्चितवर्ती कुछ अवधों जनपदों में कहीं-कहीं उसका प्रचलन पाया जाता है ।

मोरपुरी प्रदेश में इस पर्व को बड़ी महिमा है । मनसत मनोकामनाओं को पूर्ण करने वाला यह व्रत अत्यन्त कठिन विधियों के मध्य सम्पन्न होता है । एक बार यह व्रत आरम्भ करने के पश्चात् कनी छोड़ा नहीं जा सकता । इसमें दो दिन का विशेष उपासना करना पड़ता है । पर्वों के दिन एक बार बिना नमस्कार के व्रत आगमन कर दिया जाता है । पष्ठी की मन्था समय मूँच को बर्षा दिया जाता है । इस अवसर पर बड़े-बड़े डाला (बांस की टोकरी) में किण्व पकवान, फल बादि भर कर किनी नदी या तामाव के किनारे स्त्रियों लेकर जाती हैं और वहाँ मूँच को बर्षा देती हैं । मार्ग में 'शुद्ध भाई' के गीतों की मूँच उठ कर सम्पूर्ण वायु मण्डल को पावन कर देती हैं । पष्ठीनी को प्रातःकाल में भी मूँच को बर्षा दिया जाता है । गीतों के स्वरों को बिबेरता हुआ स्त्रियों का मनुह अर्द्ध रात्रि को ही नदी की ओर चन देता है । दोनों की अमण्डल में नदी के दोनों किनारे प्रदीप्त हो उठते हैं । इसी स्त्री-मुहुर कमर तक जब में खड़े होकर, दो दिन के उपास से निर्दिष्ट प्रकार के माप तीन-चार घण्टे हाथ खड़े मुहोदय की प्रतीक्षा करते हैं । मुहोदय होने पर बर्षा देने के पश्चात् इन मण्डल हो जाता है ।



स्त्रियाँ अनेक दिन पूर्व ही 'टेकुआ' (विशेष पकवान) आदि बनाने के लिये गेहूँ को धोने, सुखाने एवं पीसने का कार्य आरंभ कर देती हैं। इन सब अवसरों पर वे समूह-बद्ध होकर गीत गाया करती हैं। इन गीतों में 'छठ माता' की महिमा और उपामक की दीनता अंकित रहती है।

एक भोजपुरी गीत में एक स्त्री अपने पति एवं पुत्र की कुशलता के लिये छठी माता को प्रसन्न करने का उपक्रम कर रही है—

कलसुग्वा चढ़इबो छठिय मइया, छठी मइया के सुहाग ।

लोरिया रउरी बाहारो धन मम्पति हमरा के दी ॥

अमरुधवे चढ़इबो छठिय मइया छठी मैया के मुहाग ।

खोरिया रउरी बाहारो पुतवा भोगि दी ।

भुरई चढ़इबो छठिय मइया, छठी मइया के सुहाग ।

लोरियारउरी बाहारो मातार के भोखि दी ॥ (भो० लो० गी०) पृ० ३३२

छठ माता की पूजा के लिये फल एवं पकवानों से युक्त कलसूप चढाने की प्रथा है। गीत में माता की कोई उपासिका अमरुद और मूली चढाने तथा माता की गली बुहारने का संकल्प करती हुई अपने पुत्र एवं पति की रक्षा को याचना कर रही है—

एक अन्य भोजपुरी गीत में सूर्य का अर्घ्य देने के लिए तत्पर एक उपासिका स्त्री की व्याकुलता प्रकट हो उठी है—

आरे गोडे खरउबा ए आदितमल, तिलवा लिलार ।

आरे हाधावा मे मोवरन सारी ए आदितमल अरघ दिआउ ॥१॥

ए आमा के कोग सुने ले आदितमल भोरे हो गइल बिहाग ।

आरे हाली हाली उग ए आदितमल, अरघ दिआउ ॥२॥

फालावा फुलवा ले ले मालिनि बिदिया ठाढ़ ।

आरे हाली हाली उग ए आदितमल, अरघ दिआउ ॥३॥

दूधवा घिउवा ले ले गवालिनि बिटिया ठाढ़ ।

आरे हाली हाली उग ए आदितमल, अरघ दिआउ ॥४॥

धूपवा जलवा रे ले के आमानवा रे ठाढ़ ।

आरे हाली हाली उग ए आदितमल, अरघ दिआउ ॥५॥

गोडवा दुखइले रे डाडवा पिरइले कब से जे पानी इम ठाढ़ ।

आरे हाली-हाली उग ए आदितमल, अरघ दिआउ ॥६॥

(भो० लो० गी०) पृ० ३३४

नदी के जल में खड़ी हुई, स्त्री सूर्योदय की प्रतीक्षा कर रही है। चरणों में पाहुकाएं धारण किए, मस्तक में तिलक लगाये और हाथ में सोने की छड़ी लिये सूर्य के उदय होने पर अर्घ्य देना चाहती है। उक्तका अनुमान है कि सूर्य अपनी माता की गोद में सो रहा है अतः वह उसे प्रातःकाल होने की सूचना देते हुए सीघ्र उदित होने का आग्रह करती है फल और फूल लेकर मालिनि खड़ी है, दूध और घी लेकर गवालिन खड़ी है, धूप और जल लेकर बाह्यण खड़ा है, फिर भी सूर्य अभी तक उदय नहीं हो रहा है। पूजा के लिए आई हुई स्त्री खड़ी-खड़ी पक गई है उसके पांव दुख रहे हैं, चरण में भी पीड़ा हो रही है। वह सूर्य से सीघ्र उदय होने की प्रार्थना करती है।

इस गीत में पीडा, कष्ट और व्याकुलता, मिथिन भक्ति-भावना का अत्यन्त सुन्दर निरूपण हुआ है।

### उपासना

लोक-जीवन में अनेक गीत ऐसे भी हैं जो किसी विशेष धर्मानुष्ठान से सम्बन्धित नहीं हैं और निरर्थक प्रति गाये जा सकते हैं। प्रत्येक धर्म-प्रवर्ण हिन्दू अपने दैनिक जीवन का कुछ अंश भगवत्कार्यों में अवश्य व्यय करता है। ईश्वरोपासना सम्बन्धी गीत या भजन उसके निरर्थक-प्रति जीवन में व्याप्त रहते हैं। इन गीतों में ईश्वर के भिन्न-भिन्न स्वरूपों की अभिवन्दना रहती है। विभिन्न देवी एवं देवताओं के प्रति अभिव्यक्त मन्त्र हृदय की धृष्टान्वित भावनाएँ इन गीतों का मूल विषय हैं।

भोजपुरी प्रदेश में उपासना सम्बन्धी गीतों को भजन, पचरा, पाराती एवं निर्गुण सजाओ से अभिहित किया जाता है। भजनों में विभिन्न देवी-देवताओं के प्रति भक्ति-भाव की व्यंजना रहती है। पचरा और भजन के वर्ण-विषय में पूर्ण माध्य होता है। प्रातःकाल गाये जाने वाले धार्मिक गानों को पाराती कहते हैं। निर्गुण के अन्तर्गत आत्मा-परमात्मा-विषयक रहस्यवादी भावनाओं का निरूपण रहता है।

अवधी क्षेत्र में भी उपासना सम्बन्धी गीतों और भजनों की एक विशाल सख्या में उपलब्धि होती है। इन भजनों और गीतों में मुख्य रूप से राम, कृष्ण, शंकर गणेश सूर्य, गंगा और तुलसी की उपासना-रहती है। स्थियाँ निरर्थक प्रातःकाल स्नानादि कार्यों से स्वच्छ होकर तुलसी पर जल चढ़ाती है और सूर्य को अर्घ्य देती हैं। ऐसे अवसरों पर वे तुलसी और सूर्य सम्बन्धी भजन गाती हैं। गंगा-स्नान के लिए जाते समय गंगा मैया के गीत गाये जाते हैं। भक्ति-भाव से प्रेरित होकर ईश्वर-स्मरण के रूप में अनेक गीत गाने की प्रवृत्ति भी लोक-समुदाय में प्राप्त होती है। ईश्वर के विविध रूपों के प्रति जन-मन में अपूर्व आस्था होती है, जो गीतों के स्वरों में निरर्थक प्रति ढलती रहती है।

### (१) गंगा माता के गीत—

गंगा के साथ युग-युग से भारतवासियों का अविच्छिन्न आध्यात्मिक सम्बन्ध जुड़ा आ रहा है। देव-लोक निवासिनी इस पवित्र वारि-धारा को भू पर लाने का श्रेय राजा भगीरथ को है। लोक-वाणी में भगीरथ के इस पवित्र उपक्रम की अत्यन्त व्यक्त अत्यन्त सुन्दर ढंग से हुई है—

मातु गंगा लालि भगीरथ बेहाल ॥  
 कोई नीपे अगुआ त कोई पिछुआर १  
 भगीरथ नीपे छप शिव के दुआर ॥  
 कोई तोड़े फूल कोई बेल-पत्र,  
 भगीरथ तोड़े छप शिव के बेयात ॥  
 कोई मागें अन्नघन कोई धनु गाय १  
 भगीरथ मागें छधि गंगा जी के धार १  
 आगु आगु भगीरथ भागत जाधि १  
 पिछु पिछु सुरसरि परखल जाधि ॥

गंगा-शक्ति स्वरूपा है। वह शरणागतों के पापों का उद्धार करके उन्हें मुक्ति-पथ प्रदर्शित करती है। एक भोजपुरी गीत में गंगा-स्नान के महत्त्व का उल्लेख किया गया है—

मीलहु सखिया रे मीलहु सहेलिया, आरे सुन मखिया, बनु देखे—

गंगा जी के लहगिया।

देस देस जाती अइहे राजा अइहे नमगेलया।

आरे सुनु साखिया बनु देखे गंगा के लहगिया ॥

गंगा नहडले में पाप कटित होइहैं निरमल होइहैं देहिया।

आरे सुनु मखिया बनु देखे गंगा जी के लहगिया ॥

(भो० लो० गी० पृ० ४५६)

उपामना कार्य में गंगा-तट की गर्वित मिट्टी तथा गंगाजल का उपयोग किया जाता है। गंगाजल के अभाव में किसी भी देवता की पूजा पूर्ण नहीं हो सकती। एक भोजपुरी गीत में भगवती के उपामना-गृह को गंगाजल एवं गंगा की मिट्टी से स्वच्छ बनाने का वर्णन प्राप्त होता है—

आरे गंगाजी के गंगिवटि<sup>1</sup> माटी।

त अवरु गंगाजल हो।

ए नइया हाथवा सिमइले घर लिपइत।

त रउरा खिते दाया नाहि हो ॥ (भो० या० गी० पृ० ३५७)

गंगा के नियमित सेवन अर्चन से भक्तों की मनोकामनाएं सिद्ध हो जाती हैं। एक अन्य भोजपुरी गीत में सन्तान-प्राप्ति के लिए गंगाराजना में लीन नारी का चित्रण किया गया है—

गंगा के ऊंच आराखवा चढत बर लागेला हो।

तात्री बढि कोसिला नहाला मुकुती बनावेली ॥१॥

हसि के जे बोलेली गंगाजी, सुनु ए कोसिला रानी।

ए कोसिला कवन सकट लोहरा परले मुकुती बनावेली हो ॥२॥

सोनवा ए गंगाजी ठेर आटे रुपवा के पूछेला।

भोरा रे सनतलिया के साथ सनतति हम चाहिले हो ॥३॥

(भो० लो० गी० पृ० १११)

कौशल्या नामक स्त्री गंगा के ऊंचे और भयंकर किनारे पर चढ़ कर स्नान कर रही है। गंगा उससे पूछती है कि किम संकट के कारण वह इसनी कठिन मुक्ति-साधना कर रही है। भन-सम्पत्ति की उपेक्षा करती हुई कौशल्या उत्तर देती है कि उसे केवल सन्तान की कामना है।

मातृत्व के लिये आकूल नारी के सम्मुख सोना-चांदी का बिनाल ठेर कोई महत्त्व नहीं रखता। गीत की अन्तिम दो पंक्तियों में नारी हृदय का सत्य मामिकता पूर्वक व्यंजित हो उठा है।

अवधी लोकगीतों में भी गंगा का अपूर्ण माहात्म्य है। यह सगस्त प्राणियों की आवागमन के बन्धनों से मुक्त करने वाली पवित्र शक्ति है। एक अवधी गीत में गंगा की आरती करते हुए उसकी अद्भुत महिमा का बयान दिया गया है—

भारती गंगा जीव तुम्हारा ।  
भरि के कमठनु भगीरथ माये ।  
मव दवनन के मरे चढ़ाये ।  
करि अगनान निर्मल भये मनुआ ।  
छूटि जात आवागमन के तनुआ ।  
मव तिरथना की गंगा पटगनी ।  
नारद सारद बेदु बखानी ॥ (अ० सं० प० पृ० ७६)

गंगा की पावन हिंसोर लोक-गायिकाओं के हृदय में उतर कर भावनाओं का वेग उत्पन्न करती है और गीतों के मोती उनके सरल मानस-तट पर जगमगाने लगते हैं।

## (२) तुलसी माता के गीत—

तुलसी वृक्ष की उपासना भारतीय संस्कृति के अंतर्गत देवी रूप में होती है। जन-जन की भावनाओं में तुलसी का स्थान 'माता' के समान है। हृदय की सम्पूर्ण पवित्रता एवं शुद्धता के साथ तुलसी माता की पूजा की जाती है। प्रत्येक आस्तिक हिन्दू परिवार के घर के अन्दर एक 'तुलसी चौरा' रहना है। कातिक मास में तुलसी-पूजा का विशेष महत्व है और बड़ी धूम-धाम से तुलसी का विवाह किया जाता है। वैसे प्रतिदिन प्रातःकाल स्नान करने के पश्चात् स्त्रियाँ तुलसी पर जल चढ़ाती हैं। तुलसी पूजा के द्वारा मनोवांछित फल प्राप्त होता है। आस्था एवं विश्वास और भक्ति से पूर्ण एक अवधी विवाह गीत है जिसमें तुलसी की आराधना के कारण सीता को राम के नमान मुन्दर एवं योग्य वर की प्राप्ति हुई है—

मचिया बंटो सीतल रानी सखिया सब पूछें,  
कोना किहेव धतनेम रमइया वर पायेव ।  
कातिक मास नहामवे, मुरज पइया लागेव,  
तुलसी दिवना मैं बारेंव रमइया वर पायेव ।

(सं० गी० की सामाजिक व्याख्या पृ० १६२)

तुलसी-वृक्ष के प्रति भारतीय परिवारों में विशेष श्रद्धा-भाव पाया जाता है। प्रत्येक घर में तुलसी के प्रति पवित्र मनोभावना रखने वाले व्यक्तियों के दर्शन होते हैं। लोक-मन में यह पवित्रता एक श्रद्धा उत्कट रूप से प्राप्त होती है। इसी पवित्रता से अनिभूत होकर एक लोक-गायक कह उठता है—

छोटी मोटी तुलसी गच्छिया लखी-लखी पतिया  
फरे फूले तुलसी मोहावन रे ।

भोजपुरी लोकगीत में एक गायिका तुलसी के अन्त-स्थान और विवाह-स्थान (समुगल) को जानना चाहती है।

कहवाहि तुलसी के नइहर, कहवाहि सासुर ए राम ॥१॥  
 कहवाहि तुलसी जनमती, त के बरी रोवेला ए राम ॥२॥  
 विरिदावने तुलसी के नइहर, गोखुला हवे सासुर ए राम ॥३॥  
 मथुरा मे तुलसी जनमनी, मलहोरिया जरी रोवेला ए राम ॥४॥

(भो० प्रा० गी० पृ० ५५)

तुलसी का जन्म मथुरा में हुआ, नहर, उनका वृन्दावन में है और समुराल रोकुल में है। तुलसी-वृक्ष की जड़ में उसका उपासक माली अभाव-प्रस्त अवस्था में बंटा रो रहा है।

अन्यत्र एक गीत में तुलसी की महत्ता से अभिभूत होकर कोई स्त्री कहती है कि वह स्वयं तुलसी की माला बन जायगी जिससे उसका पति भी उसे जपेगा और तुलसी की पत्ती बन कर वह प्रभु के शीश पर चढ़ेगी—

आरे होइ जाइबि तुलसी के मनिया त जपिहैं नारायन ए राम ॥५॥  
 आरे होइ जाइबि तुलसी के पतिया त ठाकुर सिर चढवि ए राम ॥६॥

(भो० प्रा० गी० पृ० ५५)

देवोपासना के अवसर पर तुलसी-दल की अनिवायंता सर्व-विदित है। एक अच्छी शोक-गायक तुलसी की महिमा का गान करता हुआ कहता है—

तुलसी महारानी नमो नमो ।  
 सहस्रदल लोहरे रानी तुलसी ।  
 एक दल देव हमें महा पटरानी ।  
 धूप दीप मलयागिरि चन्दन,  
 फूलन का बरसाना ।  
 छपन भोग घरा प्रभु घाये,  
 ना भावे बिना तुलसी ।  
 भनि-घनि भागि तूमहारी रानी तुलसी  
 मलिक गारे अपदाय रह्यो  
 तुलसीदास बलि आस चरन की,  
 हरि के चरन बित लाय रह्यो ।  
 तुलसी महारानी नमो नमो ।

(लो० रा० पृ० १६-२०)

तुलसी की महिमा अपार है। साक्षात् विष्णु उनके स्वामी हैं। हरि की पटरानी होने के कारण घर-घर में उनकी पूजा होती है। स्त्रियां तुलसी का पौधा बड़े जटसाह से लगाती हैं, नित्य जल से उसे सींचती हैं और रात में दीप जला कर उसके प्रति अपने हृदय की सम्पूर्ण निमनता समर्पित कर देती हैं।

के 'गीतों को कहारवा' कहा जाता है। बंबाहिक उम्मवों में जाचने समय भी ये लोग गीत गाते हैं। कहारों के नृत्य में 'हुडक' नामक बाजा बजता है।

एक भोजपुरी कहारवा में कोई स्त्री कहार के बेटे से गीत गाने का अनुरोध करती है—

सचकति आवैला वाम मे कहारवा रे ना ।  
 दइया कहारत आवैले काहारा के पुनवा रे ना ।  
 गोड तोरा मागिने काहारा क बेटवा रे ना ।  
 दइया अपनी गजनिया मोहि मुना देहु रे ना ।  
 ओ तुहे रनिया रे मुन्नू भवनिया रे ना ।  
 रनिया मकर लहुइया माहि सिया देहु रे ना ।  
 हमरो लहुआ रे बिसिया<sup>१</sup> के मातल रे ना ।  
 काहारा जे खाला से हो मारि जाला रे ना ।  
 लहुओ हि लहुआ रानी बिसिया के मातल रे ना ।  
 लहरो बियहुना<sup>२</sup> कइसे त्रियेना रे ना ।  
 हमरो बियहुआ हवे बडा रे निमनिया<sup>३</sup> रे ना ।  
 उनका त लहुआ नीमन ना लागेला रे ना । (भो० पा० गी०) पृ० ३४१

बांस की लचकती हुई बाँवर पर बैठी हुई एक स्त्री बही जा रही है। मार में लडा हुआ कहार का बेटा कराहने लगा है। स्त्री कहार के बेटे में कोई गीत सुनाने का आग्रह करती है। इस पर कहार का बेटा घबकर का लहडू खाने की शर्त रखता है। स्त्री लहडू नहीं देना चाहती है इसलिए उसमें विष ज्ञान का बहाना करती है। कहार का बेटा अत्यन्त चतुर है वह पूछता है कि लहडूओं में विष है तो उसका पति उन्हें खाकर कैसे जीवित रहता है। स्त्री भी बहाने बनाने में कम चतुर नहीं है। वह उत्तर देती है कि उसके पति को लहडू अच्छे नहीं लगते, इसलिए वह कभी खाता नहीं।

अवधी क्षेत्र में प्रचलित एक कहारवा में हरिण और हरिणी के पारस्परिक प्रेम की अभिव्यक्ति हुई है—

सोचमन काहे क करी, मोरे मालिक श्री भगवान ।  
 जहाँ छेत नित रैन घसेरा बधिक लगावत फाँस ।  
 कूदि कादि के हरिनी निर्मारि गै, हरित के परिगा फाँस ।  
 इही पार ठे हरिना पुकारै, मुनु हरिनी मोर बात ।  
 विघना के घर अरब छोटाने, बँचि खात मोर माव ॥मो०॥  
 बही पार से हरिनी बोलै सुनु बधिका मोरी बात ।  
 हमहू क बाँधु पिया सगा मोरे छोड न मोर बहिबात ॥सो०॥

1. विष ।
2. पति ।
3. दृष्ट ।

पतनी वचन कहि तुम्ह हरिनिग गई बधिकवा के पास ।  
पतनी वचन जब सुनै बधिकवा, अपनी धना के मुधिया—  
जो आई, काटि, दिये गल फास ॥सो०॥

(क० कौ०) पृ० ७६१-६६

ईश्वर जिसकी रक्षा करता है उसका कोई अहित नहीं कर सकता। एक बार किसी स्थान पर हरिण और हरिणी बसेरा ले रहे थे कि बहेलिया ने जाल फँसा दिया। हरिणी तो जाल में से निकल गई परन्तु हरिण फँस गया। जाल में फँसा हुआ हरिण मृत्यु की आगका करता हुआ हरिणी से कहता है कि विधाता के घर मैं खर्च का तगी आ गई है अब वह उमका मास देव कर खायेगा। उस उक्ति में ईश्वर के प्रति व्यग्य का भाव छिपा है। हरिणी बहेलिया से अनुरोध करती है कि उसे भी हरिण के साथ बांध ले। स्त्री जाति अपने मुहाग को छोड़ कर जीवित रहने की कामना नहीं कर सकती। बहेलिया हरिणी की कोमल भावनाओं और अपूर्व वनिदान को देख कर प्रभावित हो उठता है। उसे अपनी पत्नी का स्मरण हो आता है और वह हरिण को मुक्त कर देता है।

पहरों के गीत भी मुख्यतः शृंगारिक होते हैं। किन्तु वियोग की अपेक्षा संयोग-पक्ष का वर्णन इनमें अधिक रहता है।

#### (४) तैलियों के गीत—

तैलियों के यहाँ कोल्हू पेरते समय तथा विवाहादि शुभ अवसरों पर गीत गाए जाते हैं। ये गीत भी विविध प्रकार के होते हैं जिन पर तैलियों का जातीय भाव चिह्नित हो उठता है।

एक भोजपुरी गीत में कोई स्त्री अपने परदेशी पति के आगमन की प्रतीक्षा कर रही है—

आजु के गँला भंवरा कहिया ले लोटबे कतेक दिना रे,  
जोहो तोरी बटिया कतेक दिना रे ।  
गनत गनत मोरी अंगुरी भल खियानी चितवत रे,  
मोरे नैनवां दुरे अनुवा कि चितवत रे ।  
एक बन गहली दोसर बन गहली तीसर बन रे ।  
मिलत गोस चरवहवा तीसरे बन रे ।  
गोस चरवहवा तुहो मोर मइया कतहू देखे रे,  
मोर भंवरेवा परदेसिया कतहू देखे रे ।

(क० कौ० पृ० ६६६)

किसी स्त्री का पति परदेश चला गया है। पता नहीं, कितने दिनों में वह लौटेगा। वियोगिनी स्त्री उंगलियों पर दिन गिनते-गिनते एक गई और उंगली भी पिस गई। राह देखते-देखते माँसो से आँसू बहने लगे, पर निष्ठुर परदेशी नहीं आया। अपने खोये हुए पति को ढूँढ़ने के लिये वह स्त्री जंगलों में भटक रही है। किसी जंगल में पहुँचने पर उसे एक चरवाहा मिलता है। दुःख और बेदना में प्रतापित स्त्री उसे अपना भाई मान कर उससे अपने पति का पता पूछती है।

इसी प्रकार की कृष्ण भाव-व्यंजना एक अवधी गीत में प्राप्त होती है। तेलियों का जीवन व्यस्तता से भरा होता है। पति-पत्नी कार्य-व्यस्तता के कारण एक दूसरे से मिलने का अवकाश नहीं पाते। प्रस्तुत गीत में एक ऐसी ही स्त्री की विवशता मुखरित हुई है जो दिन-रात कार्य में व्यस्त रहती है और उसका पति भी उससे आकर मिलने का समय नहीं पाता—

कौनी की जुनिया तेलिन घनिया अरे सगावै अरे कौनी जुनिया ना,  
कोइलरि सबद मुनावै, अरे कौनी जुनिया ना।  
आधी की रतिया तेलिन घानगा लगावै कि पिछली रतिया ना,  
कोइलरि सबद मुनावै कि पिछली रतिया ना।  
कोइलरि सबद मुनि कै जागै साविर गोरिया, बड़निया लैके ना,  
सुन्दरि अगना रे बहारे, बड़निया लैके ना।  
अगना बहारि सुन्दरि घुरवा लै पवारिन, घइलना लैके ना,  
सुन्दरि बली सागर पनिया, घइलना लैके ना।  
घंला बोरि बोरि धन घरभी करववा, कि जोहै लागी ना,  
परदेशी जी की बटिया कि जोहै लागी ना।

(क० कौ० पृ० ६६०-६१)

इस गीत में दैनिक कार्यों की व्यस्तता के मध्य प्रियतम की प्रतीक्षा का बहुत सुन्दर चित्र अंकित हुआ है। कोई तेलिन स्त्री आधी रात तक घानी लगाती है फिर सोने जाती है। रात्रि के अन्तिम प्रहर में कोयल का शब्द सुन कर वह जाग जाती है। जागने के उपरान्त सबसे पहले वह आगन बुहारती है, कूड़ा-करवट पूरे पर फेंकती है सत्पशवात्त घड़ा लेकर पानी भरने चल देती है। नदी के जल से घड़ा भर कर वह तट पर रख देती है और दूर से आती हुई पगडडी की ओर आते उठाए अपने प्रियतम की प्रतीक्षा करने लगती है।

प्राण-जीवन के क्रिया-कलापों और प्रामाण्य स्त्रियों के सहज भाव-व्यापारों का अत्यन्त मनोहर वर्णन इस गीत में हुआ है।

### (५) गड़रियों के गीत—

गड़रियों के आने विशेष प्रकार के गीत होते हैं, जिन्हें वे प्रत्येक उत्सव में गाते हैं। रात्रि की नीरवता में, दैनिक कार्यों से अवकाश पा कर अनल आत्मा रूप बजा कर सामूहिक गान गाते हैं। गड़रियों के गीतों में मुख्य दो गीतों का विशेष महत्त्व है जिनके नाम हैं—‘सिउरिया’ और ‘पडो की भार’।

भोजपुरी क्षेत्र में गड़रियों के गीतों की संख्या अत्यन्त न्यून है। अवधी बोली में भी गड़रियों के गीतों का अधिक प्रचलन नहीं है। जो गीत गाए जाते हैं वे सार्वजनिक होते हैं।

गड़रियों का ‘सिउरिया’ नामक एक गीत प्राप्त होता है जिसमें ‘सिउरिया’ नाम की स्त्री की कहानी है—

बगसा में सोवै सिउरिया।

हर मेरा बगसा कैसा रे दबाया, खिन-खिन,



बरसै रे मेघा अरे अब बंगला तो तड़ाया है,  
 बूँदा तो मेरी छाती पं गिरी मेरे बालम,  
 अरे मैं गिरी रे पलंग से नीचे ॥  
 बिन बिन रीबे रे आज महलां मे सिउरिया जी  
 अरे वह सिउरिया बगला मे रोवै रे ॥

(क० कौ० पृ० ७६८)

यह गीत बहुत लम्बा है। इस गीत की भाषा पर बिजनौर का प्रभाव है जहाँ इसका सग्रह किया गया था।

### (६) धोबियों के गीत—

धोबियों के भी कुछ गीत होते हैं जिन्हे वे कपड़े धोते समय अथवा अपने लसवों के अवसर पर नृत्य करते हुए गाते हैं। इनके गीत प्रायः अहीरो के विरहे के समान होते हैं केवल स्वर-लय में अन्तर होता है। इन गीतों में मनोरञ्जन की अपूर्व क्षमता होती है जो धोबियों के कठोर परिश्रम के क्षणों को मधुर बना देती है।

एक भोजपुरी गीत में बाह पर जाने की तय्यारी करता हुआ एक धोबी अपनी पत्नी को आदेश देता है—

मोटी-मोटी लिटिया लमहे धोबिनिया,  
 कि बिहने चलै का बा घाट।  
 जोड़ी, बिहने चलै का बा घाट।  
 तीनहि चीज जनि भुलिहै धोबिनिया,  
 कि टिकिया तम्बाखू थोडा आगि।  
 जोड़ी टिकिया तमाखू थोडा आगि रे ॥ (क० कौ० पृ०-७८२)

इस गीत में धोबियों के जीवन का वास्तविक चित्र उतरा है। धोबी और धोबिन प्रातः से सध्या तक घाट पर रहते हैं और भोजन आदि आवश्यक वस्तुएं अपने साथ ले जाते हैं। इस गीत में धोबी अपनी पत्नी को आदेश दे रहा है कि दूसरे दिन घाट पर चलने के लिये लिटियाँ (बिना बेनी हुई मोटी रोटी जो उपले की आग में पकाई जाती है) कोयले की टिकिया, तम्बाकू और आग अवश्य ले चलें।

एक अवधी गीत में धोबी के जीवन की व्यस्तता देखते हुए चार पत्नियों की अनिर्वायता सिद्ध की गई है—

धोबी क चहिये चार मेहरिया, एक घर का एक घाट।  
 एक मेहरिया रोटी पकावै एक बिछावै खाट ॥  
 दुसहिन एक बिछावै खाट।  
 चिरई, एक बिछावै खाट ॥ (क० कौ० पृ० ७८२)

इसी प्रकार के अनेक मनोरंजक गीत धोबियों के समुदाय में प्रचलित हैं। एक अन्य गीत में कोई स्त्री अपने पति से धोबी को बुलाने का आग्रह करता है,

माय हो यह धमकी भी देती है कि यदि घोबो नहीं बुलाया गया तो वह स्वयं घोबो के यहाँ चली जायगी—

छिओ राम छिओ, छिओ राम छिओ ।  
अगिया चुनिया मंभी रे हुई गई, बिन घोबो को गाव ।  
कं घुबिया पिय लाय बसावो कं घुबिया के जाव ।  
छिओ राम छिओ, छिओ राम छिओ ॥ (क० कौ० पृ० ७२३)

इस गीत में घोबो के कार्य का महत्व दर्शाया गया है। घोबो के अभाव में स्वच्छ वस्त्रों की प्राप्ति अनभव है।

एक अवधी गीत में स्वामी और संबक (रोटी) की विशेषताओं का यौक्तिपूर्ण वर्णन किया गया है—

निबिया के पेडवा जवै नीक लागै जब निबकीगी न होमा ।  
मालिक जब निबकीगी न होय ॥  
गोहू कं रोटिया जवै नीक लागै घी में चमोरो होय ।  
मालिक घी से चमोरी होय ॥  
अच्छा घोबिया जवै नीक लागै घोबे बगुला के पाख ।  
मालिक घोबै बगुला के पाख ।  
अच्छा ममिया जवै नीक लागै नीकर क मुभ कं देय ।  
मालिक, नीकर क मुभ कं देय ॥ (क० कौ० पृ० ७८०)

नीम का वृक्ष निबकीरो (नीम का फल) न होने पर ही अच्छा लगता है। गेहूँ की रोटी घी से चूपड़ी होने पर ही अच्छी लगती है। घोबो वही अच्छा लगता है जो बगुले के पखों के समान उज्ज्वल वस्त्र धोता है और स्वामी वही उत्तम होता है जो अपनी उदारता एवं दानशीलता से नीकरो को प्रसन्न रखता है।

### (७) चमारों के गीत—

चमारों के यहाँ विवाह आदि अवसरों पर विभिन्न प्रकार के गीत गाए जाते हैं। विवाह में वे अपने सम्बन्धियों के साथ यजमानों के गहा दूल्हे की न्योछाबर लेने जाते हैं। उस अवसर पर पूरा दस नामते गाने तथा स्वाग करने हुए चलता है। प्रायः दो लड़के स्त्री पुरुष बनत हैं—तीनों लड़का विदूषक बनता है जिसे 'सिंगा' कहते हैं, क्योंकि वह काले रंग का लम्बा कुन्ता धारण करता है। चमार का मुख्य बाजा मृदक, बटोच और भींग है। भोजपुरी क्षेत्र में 'डफरा' और 'पिगिहरी' का प्रयोग होता है। 'डफरा' को अदृष्टि छाने लगाड़े की तरह होती है, जिस लकड़ी से पीट कर बनाया जाता है। 'पिगिहरी' मुँह से बनायी जाती है।

चमारों के गीत शृंगार, नीति और वीरता के भावों से युक्त रहते हैं। अनेक गीतों में उच्चवर्ण के व्यक्तियों के आडम्बरपूर्ण क्रिया-कलापों की कटु आलोचना भी रहती है। चमारों के एक गीत में ब्राह्मणों की पवित्रता पर व्यंग्य किया गया है—

पठित मुनि बड़ जानी, जल छानि के पीवत पानी ।

वही सूत का बने जेन्ना, उमकर पाग बगई ।  
धोती पहिन क रोटी खावै पाग मे छूत ओलिजाई ॥

(क० कौ० पृ० ७८४)

पंडित स्वयं को बहुत ज्ञानी समझते हैं, इसीलिये जल को भी छान कर पीते हैं । एक ही सूत से जनेऊ, पगड़ी और धोती बनती है । वे धोती पहन कर तो भोजन करते हैं पर पगड़ी को छूत समझने हैं ।

भोजपुरी बोली के एक गीत में सुन्दर कृत्य करने की शिक्षा दी गई है—

काहे के लगवला बजुरिया हो, लगवला त आम ।  
अमिरिल करता भोजनिया हो, भक्ता हरि नाम ॥

(क० कौ० पृ० ७८७)

बहुल लगाने से क्या लाभ ? आम का वृक्ष लगाने पर मधुर फल खाने को मिलता है । उसी प्रकार मनुष्य को मुफ्त-दायक सुन्दर कृत्य करने चाहिये । राम-नाम जपने से अमृत रूपी मुक्ति-फल प्राप्त होता है ।

अवधी में प्राप्त चमारो के एक गीत में भी ईश्वर-प्राप्ति का महत्त्व निरूपित हुआ है—

राम नहि जानै तो और जाने का भा ।  
फूल तो वो है जो राम जो का सोहै ।  
नाहीं त बेला लगाए से का भा ।  
कपडा तो वो है जो राम जो का सोहै ।  
नाही गुलाबी रगाये से का भा ।  
पूत तो वो है जो पिता का सेवै ।  
नाही तो पात्री के जनमे से का भा ।  
तिरिया तो वो है जो दूनो कुल तारे ।  
नाही तो माया के कांखि आवे का भा ।

(क० कौ० पृ० ७८५)

राम को जिसने नहीं जाना, उसके अन्य सभी ज्ञान मिथ्या हैं । फूलों का महत्त्व तभी है जब वे ईश्वर के चरणों में समर्पित हो, बस्त्रों का महत्त्व तभी है, जब वे भगवान का परिधान बने, पुत्र का महत्त्व तभी है जब वह पिता का सेवक बने और स्त्री का महत्त्व तभी है जब वह दोनों कुलों की प्रतिष्ठा रखे ।

इस गीत में कर्तव्य-नैतिक भी सुन्दर शिक्षा दी गई है ।

### (८) दुसार्धों के गीत—

दुसाध भी चमारो के ममान एक परिगणित जाति है जिसके गीत बहुत कुछ चमारो के गीतों के ममान होने हैं । कहीं-कहीं दुसार्धों में 'पधरा' नामक गीत गाने का विशेष प्रचलन जाता है । भोजपुरी क्षेत्र में दुसार्धों में कुछ लोग 'ओका' होते हैं जो भूत-प्रेत की बाधा भाड़ते हैं । ये लोग देवी के साधक होते हैं । 'पधरा' में देवी सम्बन्धी गीत ही ये लोग अधिक गाते हैं । प्रेतबाधा से पीड़ित व्यक्ति को देवी का गीत गा-भा कर भाड़ा जाता है ।

भांजपुरी क्षेत्र में प्रचलित एक 'पचरा' में एक गायक पूजा की पवित्र नामश्री का उल्लेख करते हुए देवी को प्रमत्त करने की चेष्टा कर रहा है—

आरे आम के पतउआ ए देवी,  
गइया केरा घोव हो ।

आरे पाराम के लरइया ए देवी  
करांसे बहृतिया हो ।

(भा० पा० गी० पृ० ३५६ ।

आम के पल्लव, गाय का घुड़ घी, पलान की लकड़ी जुटा कर देवी का कोई साधक यज्ञ करते जा रहा है । वह देवी की प्रमत्तता का इच्छुक है ।

अवधी क्षेत्र में दुमाधो के कोई विशेष गीत नहीं होते हैं ।

### (६) गोडों के गीत —

उत्तर प्रदेश के पूर्वी जिनमें में विशेष रूप से गाजीपुर एवं बलिया में गोंड नामक एक जाति निवास करती है । यह गोड जाति मध्यप्रदेश की गोड जाति में भिन्न है । इस जाति के गीत बहुत सुन्दर होते हैं । 'गोडऊ' नामक लोक-नृत्य करते समय ये लोगगीत गाते हैं । यह नृत्य बहुत सुन्दर होता है तथा दूर-दूर के लोग इसे देखने आते हैं । इनके अभिनय को 'हर बोलाई' कहते हैं । अभिनय के साथ ही गीत गाये जाते हैं । गीतों के साथ 'हुडुका' नामक बाजा बजता है ।

गोड जाति में प्रचलित एक भोजपुरी गीत में परदेस जाते हुए पति को पत्नी द्वारा रोकने का उपक्रम किया जा रहा है—

नरिअर के टिकवा<sup>१</sup> तुरेला दूनो हिकवा,  
अर<sup>२</sup> तू घर ही रहित ना ॥१॥

आरे भरित तुड बखरी के पनिया,  
वर तू घर ही रहित ना ॥२॥

घर ही रहित दाल भात सइत,  
सोइत मीतल पछिया ना ॥३॥

बाल बचा से मिलि जुलि रहित  
करित मुख व बिनमिया ना ॥४॥

भरित बखरी के पनिया,

दुलहा घरहि रहित ना ॥५॥

(भा० पा० गी० पृ० २४६)

नारियल का आभूषण जो भारी होने के कारण कष्ट दे रहा है, पहन कर एक स्त्री अपने पति से घर पर रहने का अनुरोध कर रही है । उसकी कामना है कि उसका पति घर में ही बँलों की नाद में पानी भरे, दाल-भात खाए और सीतल गीया गोये । वह चाहती है कि उसका पति बाल-बच्चों के साथ मुख पूर्वक आनन्द के न बिताये । इसीलिए उसका आग्रह है कि वह परदेश जाने का विचार त्याग दे ।

1. आभूषण
2. पति ।

इस गीत में सुख की पावन कामना की गई है।

एक अन्य गीत में पति के बलपूर्वक परदेश चले जाने पर स्त्री द्वारा आत्म-  
हत्या की घमकी दी जा रही है—

फूल एक फूल गइले, फूलेता दावानवा<sup>१</sup>  
पिया मोर गइले विदेववा कइ के गवनवा  
बाँध लोर बाकी रे पियवा, बड़िया लागो धुनवा  
आहि हाये डलले रे मुथना<sup>२</sup> मिर मे सेनुरवा  
फोरव मे सब चुरिया मटवि मेनुरवा  
हतवो मे आरुहर जियरा, तोहरे कारानवा,  
मति फोर संख के चुरिया, मति मेटहु मेनुरवा  
जनि हत आरुहर जियरा, रहबो रहबो हजूरवा। (भो० ग्रा० गी० पृ० १४५)

इस गीत में निम्न जाति की स्त्री की बाधालता, अधीरता, अज्ञान और  
असम्यता के दर्शन होते हैं। किसी स्त्री का पति गवना कराने के पश्चात् शीघ्र ही  
परदेश चला जाता है। इस पर क्रुद्ध होकर वह स्त्री अपने पति को गानियाँ दे रही  
है। वह कामना करती है कि उसके पति के पैर मांग में ही थक जायें और जिस  
हाथ से उसने सिन्दूर दान किया था, उससे धुन लग जाय। वह क्रोधानिभूत होकर  
अपनी शख की चूड़ियाँ फोड़ने, सिन्दूर मिटा देने और आराम-हत्या कर लेने की  
घमकी देती है। यह धुनकर उसका पति मांग से ही लौट जाता है और निरन्तर  
उसके पास रहने का वचन देता है।

इस जाति के अन्य गीतों में भी शृंगारिक विषयों की ही प्रधानता है। प्रायः  
उनमें पति-पत्नी-मिलन, पति-पत्नी-विभोग, सास-बहू का घमपं, ननद-भाबज का  
द्वेष आदि भावनाओं की अभिव्यक्ति हुई है।

### विविध गीत

गीतों की अनिश्चित संख्या को किसी निश्चित वर्ग में बाँटकर रखना  
संभव नहीं है। जन-जीवन में बिखरे अनेक ऐसे लोकगीत हैं जो विद्वानों द्वारा  
निर्धारित श्रेणियों में समाविष्ट नहीं हो पाये हैं। इन गीतों का विवेचन श्रेणियों की  
सीमा से बाहर ही करना होता है। इन प्रकार के गीतों में निम्नलिखित गीतों की  
गणना की जा सकती है—

(१) जाँत के गीत, (२) मने के गीत, (३) भूमर, (४) पूर्वी, (५) अलचारी,  
(६) सेज के गीत।

जाँत के गीत—

रात्रि के अन्तिम प्रहर में जब प्रभात का सन्देश लेकर चिटियाँ चहचहाने

1. विनेय पुष्प
2. गायी ।

लगती हैं, अन्धकार की गहराइयों में प्रविष्ट होकर प्रकाश की किरणों अपना अस्तित्व बिखेरने लगती हैं, तब गाँव के छोटे-छोटे घरों में चक्की के चूमते हुए पाटों की ताल पर अपने स्वरो को साध कर भोली-भासी ग्राम-वधुएँ मधुर गीतों का संसार सजाती हैं।

ग्रामीण-जीवन में चक्की का वियोग महत्व है। चक्की पीसना ग्रामीण स्त्रियों के दैनिक कर्मों का एक अनिवार्य अंश होता है। मशीनों के प्रचार के फलस्वरूप अब चक्की पीसने की कला लुप्त होती जा रही है। निरसदेह द्रव व्याघात का परोक्ष प्रभाव लोकगीतों पर भी पड़ा है। चक्की पीसने की क्रिया के माय-साथ उससे सम्बन्धित गीतों का भी लोप होता जा रहा है।

ग्रामीण स्त्रियाँ चक्की पीसते समय जिन गीतों को गानी हैं, उनमें उनके हृदय की राग-विरागमयी हर्ष अनुभूतियाँ गुम्फित रहती हैं। जीवन का सम्पूर्ण सुख-दुःख, मन की समस्त आशा-निराशाएँ इन गीतों के स्वरो में साकार हो उठती हैं। प्रभात की नीरवता में भावनाओं का सम्मोहन लेकर उठते हुए गीतों के ये स्वर हृदय को मुग्ध कर देते हैं।

चक्की या जाँठ के गीतों का प्रचलन भोजपुरी एव अरबची—दोनों क्षेत्रों में है। ये गीत बहुत बड़ी संख्या में प्राप्त होते हैं। इन गीतों में शृंगार की प्रधानता रहती है। सयोग, वियोग, ईर्ष्या-द्वेष, पारिवारिक-सम्पर्क इत्यादि इन गीतों के मुख्य विषय होते हैं।

भोजपुरी बोलों के एक गीत में समुराल के कष्टों से पीड़ित किमी स्त्री का वेदनापूर्ण चित्रण है—

बेरी ही बेगी<sup>१</sup> तोहो बरजो ए बाबा, आरे उत्तर दिया जनिताउ ।  
 उत्तर के लोग निरमोहिया एक बाबा, उलटी पुाटी दुख देई ॥१॥  
 रतिया पिनावे जब गेहुवा ए बाबा<sup>२</sup>, दिनवा कनारे भौन मूत ।  
 मुतली सेजियवा उठावे ए बाबा, आरे बांगाना परेला सब छुल्ल ॥२॥  
 साभावा बड़ठत तुहुँ सामुर हो बड़इता, आरे मागरा निरा की दूर ।  
 मचिया बड़ठत तुहुँ साम हो बड़इती, दाहाबा<sup>३</sup> बाटे नियरा की दूर ॥३॥  
 पामबा खेतत तुह मनु<sup>४</sup> बड़इता, आरे मागरा निरा का दूर ।  
 भइसल<sup>५</sup> पइसति<sup>६</sup> तुहुँ गीतिनी<sup>७</sup> हो बड़इती, दाहाबा बाटे नियरा की दूर ॥४॥

१. बार-बार
२. उत्तर दिशा
३. बड़ा तालाब
४. जेठ
५. घर के भीतर
६. प्रविष्ट
७. बेटानी

भारे जेठ बइसाख केरे तफली रे भुमुरिया<sup>१</sup>, घनिया जइहे कुम्हलाइ ।  
 अंगने मे कुइया अनाइ द ए बबुआ, रेसम के डोरिया लगाइ ॥१॥  
 मोनिया<sup>२</sup> बोलाई के कोठवा उठाय द ए बबुआ,  
 नाहि त जइहे घनिया कुम्हलाइ ॥१॥

(भो० लो० गी० पृ० २१७-१४)

समुराल में प्राप्त कष्टो से दुखी होकर कोई स्त्री अपने पिता को सम्बोधित करती हुई कहती है कि उसने पहले ही उत्तर दिशा में विवाह करने के लिये बार-बार मना किया था, पर उसकी बात नहीं मानी गई। उत्तर दिशा के लोग निष्कुर और कष्टदायी होते हैं। रात में वे गेहूँ पिसवाते हैं, दिन में मूत कलवाते हैं तथा सो जाने पर सध्या से उठा देते हैं। उनके घर में दरिद्रता फैली हुई है। दुखी होकर वह स्त्री आत्महत्या करती है। वह अपने सास-समुर और जेठ-जेठानी से समुद्र या बड़े मरोवर का पता पूछती है। संभवतः सास को अपनी बहू के मंतव्य का अनुमान हो जाता है और उसे रोकने के लिए बहाना ढूँढ़ती है। निष्कुरता का त्याग करके सास अपने पुत्र को आदेश देती है कि जेठ-वंशाख की तीव्र धूप में बहू को समुद्र में स्नान करने नहीं जाने दिया जाय, अन्यथा वह मार्ग में ही कुम्हला जायगी। आगन में ही कुआं खुदवाया जाय, जिसमें रेसम की डोर लगी हो, वही बहू स्नान करेगी। इसके अतिरिक्त एक घर भी बनवाया जाय, जहाँ बहू सुख-पूर्वक रह सकेगी। -

बहू के प्रति सास की यह अप्रत्याशित कोमलता एवं कृपा केवल अबसर-जन्य है अथवा चिरन्तन है, कहा नहीं जा सकता। ग्रामीण परिवारों में कष्ट एवं वेदना के ये चित्र अत्यन्त स्वाभाविक हैं।

एक अवधो गीत में किसी रूपवती स्त्री के प्रति उसके देवर की अनुचित आमन्त्रित का वर्ण किया गया है। ग्रामीण स्त्रियाँ परिवार के विभिन्न सदस्यों द्वारा समय-मसय पर सताई जाती रही हैं। इस गीत में एक सती-माधवी आदर्श नारी का चित्रण हुआ है जो पाप के प्रतिकार में आत्म-बलिदान कर देती है—

चारिउ फोन हरि अंतवा मडावे, गरमी भई है बडी खोरवा हो राम ।  
 बूमरि बूमरि हरि महसा निहारै हो, अना के करनवा जियरा जइहें हो राम ।  
 कबहू के देवर मोर मुखहू न बोले हो, आजु भउज कहि पुकारे हो राम ।  
 अच्छा-अच्छा जेवना बनाओ भउजी, हूम भैया जावे मधुबनवा हो राम ।  
 सगरी सरीर भउजी नेतवा बोहरवा हो, मुलहा सरीखे जेवना परल हो राम ।  
 लसुहा देखत मोर देवर मुरभाने हो, ऐसी सुहइया भैया बिलसै हो राम ।  
 एक बन गये दुसर बन गए हो, तिमरे खलय तलवरिया हो राम ।  
 सबके भोडवा रे हँसत-कुदत आवै हरिजी के घोड़वा मन मारे हो राम ।  
 कहबइ बूड़ी देवरा पाँव के पनहिया हो, कहँवा इबी तरवरिया हो राम ।  
 कवने बन जाय हरिना देखेव हो, कोना सिकार सैलि आवेव हो राम ।

1. गर्म बाबू
2. मिट्टी का बकान बनाने वाला ।

भितियाहि बूढ़ी भोजी पाँव के पनहियाँ हो, खुनवा डूबी तरवरिया हो राम ।  
कवने बन नाहि हरिन का देखा हों भय्या मिकार खोल आयेव हो राम ।

कहूबहि मारेव देवरा कहूबहि गिरायेव हो, कहवाँ चित्हरिया मेहरानी—  
हो राम ।

उ चवहि मारेव भोजी निचवा गिरायेव हो, मरग चित्हरिया मेहरानी—  
हो राम ।

जोनेह मधवा - मगिया भय सोहै हो तोने मय रागा चोव मारै हो राम ।  
तुहरहि छोटी देवरा आने कं न होवय हो तनीयक लोथिया देखावहु—  
हो राम ।

यक बन गई दुसर बन गई तिसरे माँ डोलिया ठमाकी हो राम ।  
तुहरहि छोटी देवरा आने कं न होवय हो, तनी यक बगिया सँ आबी—  
हो राम ।

जौली देवर मोर अगिया क गये हो, अबरे सँ उठी है अगिनिया हो राम ।  
भुइवाँ पटुक टडकै रोवा है देवरवा ना भोजी पपिनिया छल कोन्ह हो राम ।

(न० रा०) पृ० १६९-५०

एक रूपवती स्त्री का पति उसे बहुत चाहता है और उसके लिये घर के चारों कोनों में जाता गडवा देता है। अन्त में पत्नी के कारण ही उसे अपने प्राण भी खोने पड़ते हैं। उस स्त्री पर उसका देवर आम्बन हो उठता है। शिकार खेलने का बहाना करके वह बड़े भाई को वन में ले जाता है और वहाँ उसका वध कर देता है। वह स्त्री देखती है कि अन्य मित्रियों के घोड़े ता प्रसन्नचित्त वापन आ रहे हैं पर उसके स्वामी का घोड़ा उदास है। तभी उसकी दृष्टि देवर के भीगे हुए जूते तथा रक्त में डूबी तलवार पर पड़ती है। देवर निर्भीक होकर बता देता है। जूते तो ओस से भीगे हैं और तलवार में उसने भाई का वध किया है। वह स्त्री अपने देवर की अनुपित इच्छा को समझ जाती है। धर्म पूर्वक देवर को आत्मममर्षण का प्रलोभन देती है और पति के मृत शरीर को एक बार दिखा देने का अनुरोध करती है। कामुक देवर प्रसन्न होकर उसे उस स्थान पर ले जाता है जहाँ उसके पति का शव पड़ा है। वह स्त्री अपने देवर से घोड़ी भी अग्नि लाने का अनुरोध करती है जैसे ही देवर अग्नि लेने को जाता है, उस मृती स्त्री के अचल से अग्नि प्रज्वलित हो उठती है और वह पति के साथ ही भस्म हो जाती है। अन्त में पापी देवर पश्चात्ताप के आँसू बहता रह जाता है।

ग्रामीण स्त्रियों नियम-प्रति होने वाले अनाचार के प्रतिशोध में इस प्रकार के गीतों की रचना करती हैं और कान्पनिक अरातल पर पहुँच कर अलौकिक शक्तियों द्वारा पाप के विनाश का उपशम करती हैं। इन गीतों का एक-एक शब्द सदाचार और धर्म की व्याख्या करता है।

रात के गीत स्त्रियों की कोमल एवं संवेदनात्मक मनोस्थिति की उपज है। अमीम कठना, धर्म और सहिष्णुता के मूत्र में इन गीतों का एक-एक शब्द पिरोया हुआ है। श्रम-श्रान्त शरीर का शंयित्य और प्रमथ कष्टों में प्रताडित मन का विशोभ दूर करने के लिए स्त्रियाँ इन गीतों को गाती हैं।



### मेले के गीत—

भारत में भिन्न-भिन्न स्थानों में अनेक प्रकार के मेले लगते हैं। मेलों का लोक-जीवन में विशेष महत्त्व है। प्रायः मेला का आयोजन किसी भागिक पृष्ठभूमि पर आधारित होता है। धर्म-परायण ग्रामीण जनता इन मेलों में विशेष अभिरुचि रखता है। मेला देखने का उत्साह स्त्री, पुरुष एवं बच्चों में समान रहा से होता है। गाँव के लोग झुण्ड बना-बना कर अपनी मेला यात्रा आरम्भ करते हैं। पुरुष वर्ग एक हाथ में लाठी और दूसरे में गठरी या भोला लिये अथवा छोटे-छोटे बच्चों को कन्धे पर बैठाये उमग के साथ चलता है। उनके पीछे स्त्रियाँ भी अपने-अपने बच्चों को लिये गठरी अथवा हुक्का धामे गीत गाती हुई चलती हैं। दूर-दूर के गाँवों से स्त्रियाँ बैलगाड़ियों में बैठकर आती हैं। गीतों के मुमधुर स्वरों से वे अपने मार्ग को सरल बनाती हुई चलती हैं।

मेले के गीत भोजपुरी और अवधी क्षेत्रों में समान रूप से प्रचलित हैं। भोजपुरी क्षेत्र की स्त्रियाँ प्रायः हाजीपुर-सोनपुर का प्रसिद्ध मेला देखने जाती हैं। इसलिए उनके गीतों में पुर के मेले का उल्लेख रहता है—

- हाजीपुर के हाट में हेरायल हो,  
मोरा सोने के झूलनिया।
- सामु मोरी मारे ननद गरिआवे,  
मइया मारे वामि के कोइनिया हो। मोरा सोने०।
- सामु मोर खोजे ननद खोजवावे,  
पिया हुंठे नाक के निसनिया हो। मोरा सोने०।
- सामु मोर रोने, ननद आमू पोछे,  
सइयाँ भइले आजु के विमनिया हो। मोरा मोने०।

(भो० ग्रा० गी०) पृ० १६५

कोई स्त्री हाजीपुर का मेला देखने गई, जहाँ उमकी सोने की झूलनी (नाक का आभूषण) खो गई। झूलनी खो जाने पर माम ने मारा, ननद ने मालियाँ दीं और पति ने भी बास की पतली छड़ी में पीटा। उसके बाद सबने मिल कर झूलनी को ढूँढ़ने की चेष्टा की, पर वह मिली नहीं। झूलनी के दुख में सास-ननद रोने लगीं और पति भी रुष्ट हो गया। ग्रामीण परिवारों में बहू को अपने अपराध पर सब लोगों की ताड़ना सहनी पड़ती है।

भोजपुरी के एक अन्य गीत में कोई स्त्री अपने पति के सौन्दर्य का मधुर उल्लेख कर रही है—

- मोर अंगनडया में फूल के बहार बा।
- बेला भी फूले चमेली भी फूले, सब फुलबन्धा में राजा गुलाब बा।
- तबला भी बाजे सारगी भी बाजे, सब बाजन में मामी सितार बा।
- जूही भी फूले चम्पा भी फूले, सब फूलों में राजा गुलाब बा।
- डिब्डी भी बइठे कलटंटर भी बइठे सबसे सुन्नर सइया हमार बा।
- मोर अंगनडया में फूल के बहार बा।

(भो० ग्रा० गी०) पृ० १६४

भागन में खिले हुए फूलों की देल कर कोई स्त्री कहती है कि बेला, बमेली, बुही और चपा आदि के मध्य गुलाब ही श्रेष्ठतम फूल है। तबला और सारंगी की तुलना में गितार ही श्रेष्ठ वाद्ययंत्र है। इसी प्रकार उच्च पद पर प्रतिष्ठित छिप्टी और कलशटर से भी श्रेष्ठ उसका पति है।

स्त्री के लिये पति संसार की सर्व श्रेष्ठ भाषणा है। एक अवधो गीत की मायिका भी अपने पति के रूप-सौन्दर्य पर विस्मय-विमुग्ध होकर गा उठी है—

मैं बेला तेरे ठाड़ रहिउ के जदुआ डारा ।  
 हमरे बलम की बड़ी-बड़ी अँखिया,  
 मुरमा सराई ऐनक लिहें ठाड़ रहिउ, के जदुआ डारा ।  
 हमरे बालम की बड़ी-बड़ी जुलफ,  
 तेला फुलेला कपन लिहें ठाड़ रहिउ के जदुआ डारा ।  
 हमरे बलम के भीने-भीने दतवा,  
 खैरा सुपारी विरवा लिहें ठाड़ रहिउ के जदुआ डारा ।

(क० की०) पृ० ७२२

बेला के नीचे खड़ी कोई स्त्री अपने पति के अंग-प्रत्यंग की घोभा निरख-निरख कर पुस्तकित हो रही है। उसके पति की बड़ी-बड़ी अँखियाँ हैं। जब वह इन अँखियों के लिये मुरमा, मलाई तथा टपण लिये खड़ी थी, उन अँखियों ने उस पर जादू कर दिया। उसके पति के बड़-बड़े दाँत हैं। जब वह नेल और कधी लेकर खड़ी थी उन केशों ने उस पर जादू कर दिया। उसके पति के नन्हें-नन्हें दाँत हैं। जब वह खैर, सुपारी और पान लिए खड़ी थी, उन दाँतों ने उस पर जादू का असर कर दिया। पति के सौन्दर्य से सम्मोहित स्त्री के मनोभावों का अत्यन्त मधुर चित्रण है।

मेल के अधिकांश गीत शृंगारिक भावनाओं से युक्त होते हैं। अवधो क्षेत्र में इस अवसर पर निर्वेद-भाव प्रधान गीत भी गाये जाते हैं—

ई देहिया तखर की छहियाँ ।  
 भखै कती कोठ नाय, जो मन भखिहि राम ।  
 सब भँयन से राम-राम गुहजी में बन्दगी ।  
 मात पिता के सेवा के लै मनवा लगाय के ॥  
 देई देवा नाइक पूजो चौरा बघाय के ।  
 दुनियाँ माँ ने की के से घोरें दिन के जिन्दगी ॥  
 एक त मुखी रहे गाय का छोना ।  
 उनहूँ क ट.ख परा हरवा चले ते ॥  
 एक तो मुखी रहे चकई ओ चकवा ।  
 उनहूँ का दुख परा रात भये ते ॥  
 एक तो मुखी रहे मूरज चन्द्रमा ।  
 उनहूँ का दुख परा गहन परें ते ॥

(क० की० पृ० ७३५-३६)

इस गीत में ससार की नश्वरता का निरूपण किया गया है। यह शरीर वृक्ष की छाया के समान क्षण-भंगुर है। इस क्षणिक संसार में जिनने अपने हृदय में ईश्वर

का साक्षात्कार कर लिया, उसे अन्य किसी आश्रय की खोज नहीं करनी है। समस्त बन्धुओं और गुहजनों के प्रति प्रेम और श्रद्धा तथा माता-पिता के प्रति सेवा का भाव रखना चाहिए। देवी-देवताओं की पूजा का ढोंग व्यर्थ है। मन में परोपकार की भावना रख कर जीवन के अल्प दिवसों को व्यतीत कर देना चाहिए। इस नश्वर-संसार में पशु-पक्षी, सूर्य-चन्द्र सभी कष्टों से घिरे हैं। केवल ईश्वर की शरण में ही समस्त कष्टों से त्राण संभव है।

### भूमर—

भूमर उन गीतों को कहते हैं जिन्हें अनेक स्त्रियाँ भूम-भूम कर गानी हैं। ये गीत किसी निदिष्ट अवसर के नहीं होते हैं बल्कि हर समय और हर उत्सव पर गाये जा सकते हैं। भूमर के गीतों में संयोग शृंगार की सरस धारा प्रवाहित होती रहती है। आनन्द, उल्लास और उमंगों की तरंगों से आलीढित इन गीतों का एक-एक शब्द हृदय पर सीधा प्रभाव डालता है, कोमल और मधुर भावों के अनुकूल भाषा की मृदुता इन गीतों की मुख्य विशेषता है। भाषा की यह कोमलता और भाषा की मृदुता जब मोहक स्वरों में लय-बद्ध होकर गुंजित होती है, तब श्रोताओं का मन-मयूर धिरक उठता है। दूसरे शब्दों में, गायक एवं श्रोता दोनों को ही भूम उठने के लिये विवश कर देना भूमर के गीतों की विशेषता है।

एक भोजपुरी गीत की नायिका अपने पति की लम्बी-लम्बी बाहों पर मुग्ध होकर गा उठी है—

मोरे हरि जी के लामो-लामो बहियाँ, धेनुहिया नइ-नइ जाय ।  
 नइ-नइ जाय हो नइ-नइ जाय, धेनुहिया नइ-नइ जाय ।  
 मोरे हरिजी के लामो-लामो बहियाँ धेनुहिया नइ-नइ जाय ॥  
 सोने की धारी में जेवना परोसले, जेवना न जेवे कि नइ नइ जाय ।  
 मोरे हरि जी० ॥

भूमरे गड्ढवे गंगा-जल पानी पनिया न पोये कि भुकि-भुकि-  
 जाय । मोरे हरि जी० ॥  
 चुनि चुनि कलिया में सेजिया डसवनी, सेजिया न सोये कि चुभि-  
 चुभि जाय । मोरे हरि जी० ॥  
 पनवा के खिलि खिलि विरवा लगवती, विरवा के चाभे कि गडि-  
 गडि जाय । मोरे हरि जी० ॥

(भो० घा० गी०) पृ० १४८-४९

किसी स्त्री के पति की भुजाएँ इतनी लम्बी और कोमल हैं कि धनुष की भाँति झुक-झुक जाती हैं। जब वह स्त्री अपने पति के लिये सोने की धाली में भोजन परोस कर लाती है तो वह खाता नहीं है, क्योंकि उसकी कोमल बाहें भोजन का प्रास उठाते ही झुक-झुक जाती हैं। इसी प्रकार वह जल भी नहीं पीता है, क्योंकि जल पात्र का भार भी उसकी बाहें सम्हाल नहीं पातीं। फूलों की शय्या पर भी वह नहीं सोता है; क्योंकि उसके कोमल शरीर में फूल चुभ जाने का भय है। वह स्त्री पुलकित

होकर पान के बोड़े तय्यार करती है, किन्तु वह उन्हें भी नहीं खाता है, क्योंकि उसके मुख में पान के बोड़े गढ़ जाते हैं।

इस गीत में पति की कोमलता का अतिगयोक्तिपूर्ण वर्णन हृदय को अनुरजित कर देता है।

इसी प्रकार की भाव-भूमि पर आधारित एक अन्य भाजपुरी गीत है, जिसमें किसी बयस्का स्त्री के बालक पति का वर्णन हुआ है—

बनवारी हो लोटवा में डोरिया ना मामाई।

सबका के दिहलू सामु नाले-नाले बेटवा

बनवारी हो हमरा क लरिका भतार ॥१॥

लरिका भतार लेकर मूतनी ओमारवा।

बनवारी हो जरि मडले एंडो से कापार ॥२॥

एक थपरा भगली दोसर थपरा भरनी

बनवारी हो रोवे लागत लरिग भतार ॥३॥

बर में से निकले-बी सामु बड़इतिनि,

बनवारी हो, के भारल लरिका हमार ॥४॥

मारे के त भरली मामु आपन भतार

बनवारी हो, आहू में कछू लागत वा तोतार ॥५॥

छिपवा बाजे त सामु बबुआ हो तोहार

बनवारी हो डोल आज मइया हमार ॥६॥

तुह विअइलू सामू टटिया लागाई

बनवारी हो, हम तिहली डोलकी वाजाई ॥७॥ (मो० सा० गी०) पृ० १५६

हिन्दु नमात्र में व्याप्त बमेल विवाह का अभिशाप इस गीत में एक मनोरञ्जक रूप लेकर व्यक्त हुआ है। एक युवा स्त्री अपनी सास से शिकायत करती हुई कहती है कि उसने सबकी (देवरानियों और जेठानियों) की हूँट-गुँट पति दिये पर उसे (स्त्री को) बालक पति दिया जब अपने पति के साथ वह शयन के लिये गई तो क्षाम-बद उसे मार बैठी। मार खाकर वह बालक पति रोने लगा। क्रन्दन का स्वर सुन कर सास ने बहू से अपने पुत्र के रोने का कारण पूछा। बहू ने सास के इस प्रश्न को अनाभिहार चेष्टा के अन्तर्गत घोषित करते हुये बिगड़कर कहा कि उसने अपने पति को मारा है। माता का पुत्र पर उतना अधिकार नहीं है जितना पत्नी का पति पर। माता अपने पुत्र को पाली बजाकर प्राप्त करती है। जबकि पत्नी डोलक बजा कर प्राप्त करती है। माता अपने पुत्र को समाज से छिप कर जन्म देती है, जबकि पत्नी अपने पति को हजारों लोगों के सामने प्रहण करती है। इस प्रकार पुरुष पर माता की अपेक्षा पत्नी का अधिकार अधिक बड़ा है। इस गीत में सास के प्रति बहू के अकाट्य तर्क, और बालक पति की निरीह अवस्था का चित्रण श्रोताओं के मन में हास्य का झुहाँ बिखेर देता है।

अवधी क्षेत्र में भूमर के गीतों का प्रचार मिलता है, पर भोजपुरी प्रदेश में भूमर के गीत जितनी बड़ी सख्या में प्राप्त होते हैं, अवधी प्रदेश में नहीं होते। बंने

कहन विश्वनाथ धनि हुवे तोर भगिया  
मे छम छम जाजे ना, द्वार खोलत पयत्रनिया ॥५॥  
मे छम छम जाजे ना ॥

(भो० पा० गी० पृ० ३६४-६५)

किसी स्त्री का पति पूर्व दिशा में ध्यापार करने गया था, जब वह वापस आया तो अपनी पत्नी के लिये सुन्दर टिकुली (विन्दी) उपहार-स्वरूप लाया। टिकुली को लगा कर जब वह स्त्री अटारी पर बैठी तो उस टिकुली की ज्योति से सम्पूर्ण घातावरण शोभित हो उठा। इसी समय दूर मार्ग में उसका पति राजकुमार की भाँति घोड़े पर आता दिखाई दिया। दीर्घ वियोग के पश्चात् पति के साक्षात्कार की मधुर कल्पना में उसका हृदय धड़कने लगा। अटारी के द्वार पर खड़ा पति केवाड़ खोलने के लिए पुकारना है और वह शौभाग्यशालिनी स्त्री नूपुर-ध्वनि बितेरती हुई केवाड़ खोल रही है।

इस गीत में संयोग का अल्पन्न सात्त्विक चित्र खींचा गया है। 'वत्रर केवगिया' में विशेष अर्थ ध्वनित होना है। सच्चरित्र स्त्री के द्वार केवल स्वामी के स्वागत के लिये ही खुलते हैं। दीर्घ वियोग की अवधि में जो द्वार बन्द की हड्डा लेकर बन्द रहे, वही संयोग केला के शुभागमन में सफलता में खुल जाते हैं।

### अलचारी—

अलचारी शब्द 'लानारी' से बना है जिसका अर्थ होता है विवशता। स्त्रियों के विवशता-प्रधान मनोभावों की अभिव्यक्ति जिन गीतों में होती है उन्हें 'अलचारी' कहा गया है। प्रायः ग्रामीण स्त्रियों के पति बहुत मना करने पर भी, बार बार रोकने पर भी, परदेश चले जाते हैं। विवश स्त्रियाँ अपने हृदय की विकलता को गीतों के स्वरो में ढाल कर शी मन्तोप करती हैं। अलचारी के गीतों में, परदेश-गमन के लिये उद्यत, हठीले पति के प्रति स्त्री-हृदय का तन्त्र-निवेदन प्रकट होता है।

ये गीत भोजपुरी क्षेत्र में अधिक संख्या में प्राप्त होते हैं। अवधी गीतों में भी इस प्रकार के मनोभावों का निरूपण उपलब्ध होता है।

एक भोजपुरी गीत में किसी स्त्री द्वारा पति को परदेश-गमन से रोकने की चेष्टा की जा रही है—

बारहवार तोहि वरजो मोर सामी,  
से उतरी बनिजिया मति जइह मोर सामी।  
उतरी बनिजिया के उतरी बगालिन,  
से रखिहे करेजवा लगाइ मोर सामी।  
बारहवार तोहि वरजो मोर सामी,  
से उनका सेजरिया मति जइह मोर सामी।  
उनका सेजरिया अब जइह तू है सामी,  
से उतरि जःहे तोहरा मुखवा के पानी।  
हमरा सेजरिया अब अब्ब मोर सामी,  
से तू है होइब रजवा हमरूं पटरानी ॥ (भो० लो० क० २० पृ० ३४४-४५)

ओहि मधुवनवा से ऊधो बाबा अइले  
कि लैके अइले ना एक जोगवा के पतिया ॥३॥

कि लइके अइले ना ।

पतिया बाचत मोर छतिया कडकली  
कि फमि हो गइले ना । ओहि कूबरी सगवा ॥४॥

कि फसि हो गइले ना ॥

(भो० घा० गो०) पृ० ३६२-६३

इस गीत में कृष्ण के मधुरा-गमन एवं गोपी-प्रवोष के लिये उद्वेग के ब्रज-आगमन की पौराणिक कथा का संक्षेप दिया गया है। मधुरा' के स्थान पर मधुवन का उल्लेख करना लोक मानस की अत्यन्त और भावुकता का सहज परिणाम है। भावातिरेक में आकर भोक्तृ-गायक का लक्ष्य तथ्यान्वेषण न होकर शार्दिक भावों का अभिव्यंजन होता है।

कृष्ण गोपियों को छोड़कर मधुवन चले गये हैं। प्रेम के मधुर ससार में आत्म-विस्मृता गोपियाँ, मधुवन में बजती हुई बांसुरी के स्वरों को सुनन की क्षमता रखती हैं। बांसुरी के स्वर सुन कर उनकी विक्रमता बढ़ जाती है और वे कृष्ण के दर्शन के लिए लालाहित हो उठती हैं। इसी समय उद्वेग कृष्ण का पत्र, जिनमें योग का सन्देश है, लेकर आते हैं। पत्र पढ़ते ही प्रेमाकुल ब्रज बनिताओं का कोमल हृदय विदीर्ण हो उठता है और वे समझ लेती हैं कि कृष्ण कुवजा के मोह-पाश में उलझ कर उनसे विरक्त हो गये हैं।

इस गीत में एक सामान्य ग्राम्य नागरी के मनोभावों का अत्यधिक गजीब चित्रण हुआ है। प्रायः ग्रामीण पुरुष नगरी में धनार्जन के लिये आते हैं और किसी नागरी स्त्री के आकर्षण में फँस कर विवाहित पत्नी की उधेसा करते हैं।

भोजपुरी बोली में एक अन्य पूर्वी गीत में परदेस से आगत पति के द्वारा, अपनी पत्नी को उपहार देने का उल्लेख है—

सइवाँ मोरे गइले रामा पूरबी बनिजिया ।  
से लेइ हो अइले ना, रस बँदुली टिकुलिया ॥१॥  
से लेइ हो अइले ना ।

टिकुली में साटि रामा बइठली अटरिया  
से चमके लगते ना, मोर बँदुली टिकुलिया ॥२॥  
से चमके लगते ना ।

घोहवा चढ़न आवे राजा के छोकडवा  
से घडकन लागे ना, मोर कोमल रे करेजवा ॥३॥  
से घडकन लागे ना ।

खोनु खोलु धनिया त्रारे बजर केवरिया  
से आजु तोरा ना, अइले सइया परदेसिया ॥४॥  
से आजु तोरा ना ।

कहल विद्वनाथ धनि हवे तोर भगिया  
से छम छम जाजे ना, द्वार खोलत पयत्रनिया ॥५॥  
से छम छम जाजे ना ॥

(भो० प्रा० गी० पृ० ३६४-६५)

किसी स्त्री का पति पूर्व दिशा में ध्यापार करने गया था, जब वह वापस आया तो अपनी पत्नी के लिये सुन्दर टिकुली (बिन्दी) उपहार-स्वरूप लाया। टिकुली को लगा कर जब वह स्त्री अटारी पर बंठी तो उस टिकुली की ज्योति से सम्पूर्ण वातावरण शोभित हो उठा। इसी समय दूर मार्ग में उसका पति राजकुमार की भाँति घोड़े पर आता दिखाई दिया। दीर्घ वियोग के पश्चात् पति के साक्षात्कार की मधुर कल्पना में उसका हृदय घडकने लगा। अटारी के द्वार पर खड़ा पति केबाड़ खोलने के लिए पुकारता है और वह सौभाग्यशालिनी स्त्री तूपुर-ध्वनि धिमेरती हुई केबाड़ खोल रही है।

इन गीत में संयोग का अत्यन्त सांत्विक चित्र खोला गया है। 'वज्र केवरिया' में विशेष अर्थ ध्वनित होता है। सञ्जरित्री स्त्री के द्वार केवल स्वामी के स्वागत के लिये ही खुलते हैं। दीर्घ वियोग की अवधि में जो द्वार बन्द की दृष्टा निकर बन्द रहे, वही संयोग केला के शुभागमन में सगलता में खुल जाते हैं।

### अलचारी—

अलचारी शब्द 'लान्चारी' से बना है जिसका अर्थ होता है विवगता। स्त्रियों के विवगता-प्रधान मनोभावों की अभिव्यक्ति जिन गीतों में होती है उन्हें 'अलचारी' कहा गया है। प्रायः ग्रामीण स्त्रियों के पति बहुत मना करने पर भी, बार बार रोकने पर भी, परदेश चले जाते हैं। विवग स्त्रियाँ अपने हृदय की विकलता को गीतों के स्वरों में ढाल कर ही मन्तोष करती हैं। अलचारी के गीतों में, परदेश-गमन के लिये उद्यत, हठीले पति के प्रति स्त्री-हृदय का नम्र-निवेदन प्रकट होता है।

ये गीत भोजपुरी क्षेत्र में अधिक संख्या में प्राप्त होते हैं। अवधी गीतों में भी इस प्रकार के मनोभावों का निरूपण उपलब्ध होता है।

एक भोजपुरी गीत में किसी स्त्री द्वारा पति को परदेश-गमन से रोकने की चेष्टा की जा रही है—

बारहवार तोहि बरजो मोर सामी,  
से उतरी बनिजिया मति जइह मोर सामी।  
उतरी बनिजिया के उतरी बगालन,  
से रखिहे करेजवा लगाइ मोर सामी।  
बारहवार तोहि बरजो मोर सामी,  
से उनका सेजरिया मति जइह मोर सामी।  
उनका सेजरिया जब जइह तू हूँ सामी,  
से उतरि जइहे तोहरा मुखवा के पानी।  
हमरा सेजरिया जब अइव मोर सामी,  
से तू हूँ होइव रजवा हमहूँ पटरानी ॥ (भो० लो० क० २० पृ० ३४४-४५)

किसी सरल-हृदय प्रामीण नागो का भय है कि उसका पति उत्तर दिशा में व्यापार करने के लिए जायगा तो अवश्य ही किसी बगानिन स्त्री के मोह-भाग में फँस जायगा। बगाल की स्त्रियाँ मायावती होती हैं और पर-पुरुषों को अपने प्रेम में आवद्ध कर लेती हैं। अपने पति के समक्ष निवेदन करना हुई वह उन पर-सभ्या न जाने का मस्तरामसं देती है। समोग का वास्तविक मुन विवाहिता पत्नी के माहुर्य में ही उपलब्ध हो सकता है।

भोजपुरी प्रदेश के पुरुष प्रायः धनोपाज्जन के निर्ये कनकता जाने हैं। बगाल के जादू से प्रान्वित प्रामीण स्त्रियाँ कनकता-नगर की भय और प्राणनाश में दबती हैं। अपने पति को कनकता जाने दण कर उन्हें सबसे बड़ा भय पड़ा होता है कि वह किसी बगानिन के मारा-वक्र में फँस जायगा।

भोजपुरी बोली के एक अन्य गीत में किसी के द्वारा अपने पति को नौवा-विहार के लिए रोकने का अमरुत प्रयोग किया जा रहा है—

बारहवारि तोड़ि चरजो मोर मामो,  
से भङ्गरी नैया जनि चड़िह मोर सामी।  
भँभरी नैया जब चड़ला मोर सामी,  
से तर भइनी नैया ऊर भइनी पानी।  
जब तर भइन नैया ऊर भइते पानी,  
त मारि के दुबुनिया रउरा पार हाँइ जाई।  
मारि दुबुनिया रउरा पार हाँइ जाई,  
त केव रउरा भनके सेवारवा के नाई।  
नेस राउर भनके सेवारवा की नाई,  
त दात रउरा चमके बिजुनिया के नाई।  
दात रउरा चमके बिजुनिया के नाई,  
त बोतरउरा बोलीला मयनवा के नाई,  
त बोन रउरा बोलीला मयनवा के नाई,  
न चाल रउरा बनी ना किरामग क नाई।

(भा० ना० म क० २० पृ० ३४१)

स्त्री के द्वार बार-बार राकने पर ना पति द्विधा मुक नाच में बैठ जाता है। कुछ ही देर में नाच में जन भंग आता है और वह दूब लपती है। स्त्री अपने पति को तैर कर बाहर आन का परामश देता है। तैरत समय पति के केश सेवार के समान लगते हैं। दात बिजुनी व मयन चमकने हैं, बोली मैना के कठ-स्वर के समान मधुर प्रतीत होता है और उन्का चाल किरानियो का चाल के समान प्रभावपूर्ण दिख ई देती है।

संभवतः इन गीत की रचना अष्टौ के शासन-काल में हुई है, जब समस्त गुर्णों के आदर्श रूप में उनकी प्रतिष्ठा थी।

यवपी क्षेत्र के पाण्ड एक गीत में उन्पर्युक्त दोनों गीतों की भावनाओं का



साम्य लक्षित होता है। यद्यपि इस गीत को अलचारी' गीतों की धेणी में आबद्ध नहीं किया गया है परन्तु मूलभूत भावनाओं में कोई अन्तर नहीं है—

घर के अंगनवा में जनि जाहु स्वामी रे  
अरे केई देतो पिठवा अउर जलपान ।  
अपने अंगनवा में आहो भोरे स्वामी रे  
हम देवो पिठवा अउर जलपान ।  
पर क सेजिया पै जनि जाहु स्वामी रे  
उतरि जैतो मुहवा के आब ।  
अपने सेजिया पै आहो भोर स्वामी रे  
रहि जैतो मुहवा के पान ।  
आरे केसिया रोरे के लागे हन मोरवा के नाहिन ।  
अरे आखिया रोरे के लागे हम मछलिया के नाहिन ।  
अरे दतिया रोरे के लागे हन बिजुलिया के नाहिन ।  
अरे बोलिया रोरे लागे हन बोझीलिया के नाहिन ।  
अरे बलिया रोरे के लागे हन मोगलवा के नाहिन । (क० को० पृ० ७३१)

पर-स्त्री के आकर्षण में उलझे अपने पति में कोई पत्नी आग्रह करती है कि वह पराये घर में न जाए, क्योंकि वहाँ कोई भी समुचित आसन और आहार नहीं देगा। परायी-शय्या पर सोने में मुब की कान्त नष्ट हो जायगी। पति को प्रवृत्त करने के लिये उसके शीन्दर्य को उत्कृष्टता सिद्ध करती हुई वह कहती है कि उनकी लट्टें भंवरो के समान काली हैं। नत्र मछलियों के समान बड़े और तिरंगे हैं, दान बिजुती के समान चमकीले हैं। बाणी कोयल के स्वर के समान मधुर है और चाल मुगलो की चाल के समान सुन्दर है।

भोजपुरी गीत की नायिका पति के केशो को सेवार के रूप में देखती है, जबकि अवधी गीत की नायिका उनमें भ्रमरो की श्यामलता निरूपित करती है। इसी प्रकार एक को अपने प्रियतम को बाणी में मैना के कठ का माधुर्य लक्षित होता है और दूसरी उसमें कोयल की सुरीली कूक का आभास पाती है।

### खेल के गीत—

अनेक गीत ऐसे होते हैं, जिन्हें छोटे बच्चे खेलते समय गाया करते हैं। इन्हें खेल के गीत कहा जाता है। इस प्रकार के गीत भोजपुरी और अवधी दोनों क्षेत्रों में उपलब्ध होते हैं। बालको को यह प्रवृत्ति होती है कि वे खेलते समय कुछ न कुछ बोलते-चिल्लाते रहते हैं। कभी-कभी उनका मनोगत भावात्मक अभिव्यक्ति का रूप लेकर गीतों का सूत्रन कर उठते हैं। छोटे बच्चों का चिन्तन अस्पष्ट और अमूर्त होता है, इसलिए उनकी अभिव्यक्ति भी अस्पष्ट और उलझी रहती है। मन में उत्पन्न भाव के अनुरूप शब्द-वचन और वाक्य-विन्यास की क्षमता भी बालको में नहीं होती। अतएव उनकी उक्ति प्रायः टूटी-फूटी भाषा में लिपटी होती है। अनेक निरर्थक शब्दों का प्रयोग भी वे अपनी भावाभिव्यक्ति के प्रसंग में करते हैं। बच्चों के खेल के गीत इन समस्या-विशेषताओं के प्रत्यक्ष उदाहरण हैं।

भोजपुरी और अवधी क्षेत्र में प्रचलित अनेक गेय ऐंमे हैं जिनमें गीत गाए जाते हैं। इनमें से कुछ गेयों के विशिष्ट नाम हैं पर कुछ खेल ऐंमे भी हैं जिनका कोई विशेष नाम निर्धारित नहीं है। 'सक' अर्थात् लगे नहे नहे वालों के समुदाय में नवीन गेयों का उद्भवना हाथों रहती है।

ग्रामीण बाल-समुदाय में सर्वाधिक महत्वपूर्ण एवं लोकप्रिय खेल कबड्डी ही है। इस खेल में बच्चे दो दलों में विभक्त हो जाते हैं और एक मध्य रेखा खींच कर पृथक्-पृथक् खड़े हो जाते हैं। एक दल का व्यक्ति दौड़ता हुआ दूसरे दल में जाता है और जमीनी छूकर अपने दल में सुरक्षित लौट आने की चेष्टा करता है। दूसरे दल में जाने समय उसे एक ही माप में कुछ दौड़ने रहना पड़ता है, माप टूटने के पहले ही उसका अपनी सीमा में लौट आना आवश्यक है। बहुत से बच्चे इस अवसर पर केवल 'कड्डी-कड्डी' बोलते रहते हैं और बड़ों में बच्चे गीत गाना पसन्द करते हैं। कबड्डी के अनेक गीत प्रचलित हैं। भोजपुरी क्षेत्र में गाया जाने वाला कबड्डी का एक गीत इस प्रकार है—

ले कबड्डी जाईना, तबला बजाई ला ।

तबला के पइया लाल बगइचा । (मगृहीन)

खेलने वाला बालक गीत को गाता हुआ और अन्तिम चरण 'लाल बगइचा' को दुहराता हुआ सास टूटने तक दूसरे दल की सीमा में चक्कर लगाता रहता है।

दूसरा गीत इस प्रकार है—

कबड्डी में सबडी, पानाल हाहाराई ।

चील्ह कौआ हाक पारे, बाघ तरिभाई ॥

(भो० लो० सा० का० आ० पृ० २३१)

इस गीत का कोई अर्थ नहीं है। विभिन्न शब्दों को जोड़ कर तुक मिलाने गई है।

एक अन्य गीत भी प्राप्त होता है—

ए कबड्डी रैता, भगत मोरा बेटा ।

भगताइन मोगी जोरी, खेलब हम हारी ॥ (वही)

इस गीत में भी विशेष अर्थ की योजना नहीं है। चतुर बच्चे ऐंमे गीत को गाना पसन्द करते हैं जो एक साथ में सरलता से गाया जा सके। जैसे—

'आम छू आम छू कउडी भजक छू' ।

(भो० लो० सा० का० अ० पृ० २३२)

कबड्डी खेलते समय यदि एक पक्ष के व्यक्ति दूसरे पक्ष का दाव आने पर उसे खेलने का अवसर नहीं देते तो उन्हें इस प्रकार बिढ़ाया जाता है—

हमार दउवा ना खेलावे ओकर माई गुजरी ।

वा खे गिरगिटवा, बियाले मूसरी ॥ (वही)

इसी प्रकार के अनेक गीत अवधी क्षेत्र में भी गाये जाते हैं। एक दल का व्यक्ति दूसरे दल के व्यक्तियों को परास्त करना चाहता है—

बोल कवड़डी पाला ।

मुलतान बेटा मारा ॥ (सगृहीत)

इस गीत में विपक्षी का मान्ने (पराजित करने) का भाव प्रकट हो रहा है।

एक अन्य गीत इस प्रकार है—

कवड़डी कवड़ी भुजायो बना ।

चीख्यो चारुयो गजब्वे बना ॥ सगृहीत)

वालकों का खाने-पीने की वस्तुओं के प्रति सहज आकर्षण होता है। गाव के बच्चे भुंजे हुए चना में ही अपूर्व स्वाद पाते हैं।

कहीं-कहीं निम्नलिखित गीत भी उपलब्ध होता है।

फल कवड़डी आन की ।

पानी पिये ताल की ।

मदन गोपाल की ॥ (संगृहीत)

इन गीतों में किसी गंभीर अर्थ की योजना नहीं होती।

आंख-मिचौली का खेल भी बाल-समुदाय में बहुत लोकप्रिय है। भोजपुरी में इस खेल को 'आंख मुदोवल' भी कहते हैं। यह कई प्रकार से खेला जाता है। छुआ-छून के खेल में एक लड़का चोर बन कर खड़ा रहता है; दूसरे सब लड़के बैठे रहते हैं। जैसे कोई लड़का खड़ा होता है, 'चोर' लड़का उसे छूने की चेष्टा करता है। छू जाने पर दूसरा लड़का चोर बन जाता है। बैठे हुए लड़के 'चोर' को चिढ़ाते हुए कहते हैं—

एक बेर के छुअले का भइले ।

किरवा विनि विनि खा गइले ॥

(भो० लो० सा० का० अध्ययन पृ० २३०)

अर्थात् एक बार छू जाने वाला लड़का कीड़े धीन-धीन कर खाता है। इस उक्ति से चिढ़ कर खड़ा होने वाला लड़का अन्य किसी लड़के को छूने की सम्पूर्ण चेष्टा करता है।

भोजपुरी क्षेत्र में एक मौन प्रत धारण करने वाला खेल खेला जाता है जिसे 'घुप्पी' कहते हैं। इसमें एक लड़का निम्नलिखित गीत गाता है—

घोका घोका तीन तड़ोका ।

सउवा लाठी चन्दन काठी ।

बाग में बगउवा बोले ।

सावन में करइला फूले ।

घो करइला के नाँव का ।

हजद्वय विरहइन पानअ फूलवा ।  
पूरवा पिधक ॥ (वही पृ० २३३)

इस गीत की म्माप्ति के साथ ही सभी बच्चे मोन हो जाते हैं। जो पहले बोल देता है वह सभी बच्चों द्वारा विडाया जाता है।

अवधो क्षेत्र में इस प्रकार के गीत एक अन्य खेल में गाया जाता है। अर्थात् बच्चे मोनाकार बन जाते हैं और अर्ध-अर्ध हाथ उलट करके खड़े हैं। एक बार एक-एक बार सबके हाथ छूना हुआ जाता है—

अक्को बक्को नीन तिलक्को ।  
लडवा नाटी बन की टाटी ।  
बाग फूले बगुनिया फूले ।  
मावन माम करौंदा फूले ।  
बाबा जो गये दिल्ली ।  
हूँवन ते लाये मान कटोरा ।  
एक कटोरा छी मो । (सगृहीत)

इस गीत में 'अक्को बक्को' 'तिलक्को' आदि शब्द निरर्थक हैं।

मोरपुरी क्षेत्र में एक खेल 'घोघो रानी' खेला जाता है। इसमें अनेक बालक एक दूसरे का हाथ पकड़ कर एक गोल घेरा बनाते हैं। बीच बीच में एक बालक अपना बालिका को खड़ा कर देते हैं। सभी बच्चे मिल कर समायोजक स्वर में पूछते हैं।

“घघो रानी कतना पानी ?”

बीच में खड़ा बालक अपने पाँव छूना हुआ उत्तर देता है—

“अतना पानी ।”

इसी प्रकार बच्चे बार-बार प्रश्न करते हैं और बीच का बालक क्रमशः अपने हाथों को ऊँचा करता हुआ उत्तर देता जाता है। अन्त में जब फिर के ऊपर तक हाथों का सवेत पहुँच जाता है तब वह किसी भी स्थान पर हाथों का घेरा टूट कर भाग जाता है और शेष सभी बच्चे उसे छूते हैं। जो उसे छू लेता है वह फिर बीच में खड़ा होता है।

यह खेल अवधो क्षेत्र में भी प्रचलित है, किन्तु यहाँ बातकों की प्रतीति प्रणामी में किञ्चित् अन्तर है। बच्चे प्रश्न करते हैं—

‘हरा समुन्दर गोरी चन्द्र,  
दोल मेरी मछनी कितना पानी ?’

बीच में खड़ा बालक पूर्व कथित ढंग में उत्तर देता है—

‘इतना पानी ।’

किसी भी खेल को खेलते समय ‘धीरे’ का निर्णय करने के लिये ही गीतः-

एक प्रणाली आनाई जाती है। गीत का एक-एक शब्द एक-एक व्यक्ति पर बोना जाता है और अन्तिम शब्द जिग व्यक्ति पड़ता है वह निकल जाता है। इस प्रक्रिया के अन्त में जो एक व्यक्ति रह जाता है, वही 'घोर' मान लिया जाता है—

भोजपुरी क्षेत्र में इस अवसर पर यह गीत गाया जाता है—

कागज कागज तलम दव ग,  
ईटा माटी मोने के टाट,  
टाट गिरा द पूरे थ ठ ।

अबधी क्षेत्र में बालक इस अवसर पर निम्नलिखित गीत गाते हैं—

अबकह अबकह बम्बे बो,  
अस्सी नम्बे पूरे मौ ।  
सौ में लागा तागा,  
घोर निकल के भागा ।  
गजा की ब्रेटी गोनी थी  
कुड़म पुड़म नगाडा ।  
अ लू फिमला पाव घम । (मंगूहीत)

इन गीतों का कोई विशेष अर्थ नहीं है। अनेक शब्दों को जोड़ कर गीतों की रचना की गई है।

भोजपुरी क्षेत्र में प्रचलित एक खेल में अनेक बच्चे मिल कर अपने-अपने हाथ की मुट्ठियों को एक दूसरे के ऊपर रख कर ऊंचा उठाने हैं। फिर मुट्ठियों के बने हुए उभ वृक्ष को बाटने का अभिनय करते हुए गाते हैं—

तार काटी तरकुल काटो रे बनखाजा ।  
हाथी परके धुधुआ चमबकु चले राजा ॥  
राजा के रजइया बाबू के दोपाटा ।  
हीचि मारो घीचि मारो मसूर अइसन बेटा ॥

(को० लो० मा० का० अध्यायन पृ० २२३)

अबधी क्षेत्र में भी यह खेल खेला जाता है। हाथों से बने इन वृक्ष का आम वृक्ष मानते हुए निम्नलिखित गीत गाया जाता है—

पहला बालक—बाबा बाबा आम देख ।

दूसरा बालक—आम है दरवार के ।

पहला बालक—हमहूँ है दरवार के ।

दूसरा बालक—अच्छा एक उठाय लेव । (मंगूहीत)

पहला बालक मुट्ठी हटा कर आम घूसने का अभिनय करता है। इसी प्रकार सभी बच्चे गीत के अनुसार काल्पनिक आम का मधुर रसास्वादन करते हैं।

भोजपुरी प्रदेश में 'भाक्काभूमरि' नामक खेल लड़कियाँ खेलती हैं। इसमें दो लड़कियाँ अपने हाथों को एक दूसरे से जोड़ कर नाचती हैं। इस अवसर पर वे गीत गाती हैं—

क ह ई भिगड़ा बड़ेरी लागि पुआ,  
 मामू पकवनी गल-गल पूआ।  
 अपने गड़नी घिआहवा पूआ,  
 ममा के दिहली तेषहवा पूआ।  
 ना माऽवि पूआ खेलवि जूआ।

(भो० लो० सा० का अध्ययन पृ० १३३-३४)

इस गीत से सास की दुष्टता का वर्णन है कि यह स्वयं तो धी के पुआ खाती है पर बहू को तेल के पुआ खिलाती है। यह खेल अवधी क्षेत्र में भी खेला जाता है पर इस अवसर पर कोई विशेष गीत नहीं गाया जाता।

अवधी क्षेत्र के बच्चे एक खेल खेलते हैं, जिसमें एक बच्चा पृथ्वी पर अपनी सीधी हथेली रखता है, दूसरा बच्चा ऊपर से अपनी उल्टी हथेली रखता है। तीसरा बच्चा फिर ऊपर से अपने सीधी हथेली रखता है। इसी प्रकार से सभी बच्चे अपने-अपने हाथ रखते हैं। अंतिम बालक अपना एक ही हाथ रखता है और दूसरे हाथ से सबकी हथेलियों को पीटता हुआ गाता है—

घपरी के घपरा फोरि साये खपरा।  
 भिया बुलाये चमकत आये।  
 खेत खायो, खरियान खायो।  
 पकगि बिल्ल के कान ही कान ॥ (सगृहीत)

गीत की समाप्ति के साथ ही एक-एक करके सबकी हथेलियाँ उठती जाती हैं और सब एक दूसरे के कान पकड़ लेते हैं। फिर सभी बच्चे कान पकड़े-पकड़े ही भूम-भूम कर 'चाऊं माऊं' गाते हैं।

अवधी क्षेत्र में प्रचलित एक अन्य खेल में छोटे-छोटे बच्चे पैर फँसा कर बैठ जाते हैं और एक बालक सबके पैरों पर हाथ फेरता हुआ गाता है—

खरो धरो सेर क दूध अघान क पानी।  
 अपने बबुल की छिरिया चराई बुकरिया चराई।  
 कौरा हूँवा पाओ तो कि नाई ?

इतना कह कर गाने वाला बालक सबके मस्तक पर हल्का-सा आघात करता है। फिर वह सभी बच्चों से घान कूटने, फटकने और तीलने का कार्य करवाता है। दोनों पांवों को चूल्हा मान कर उस पर भास बनाया जाता है।

भात तय्यार होने के पश्चात् मांड निकालने के साथ यह गीत गाया जाता है—

पंचो मांड पसांय।  
 पचो पांच रोटी सांय।

भाधी हार को लै जाय ।  
कौआ पोटि-पोटि खाय ।  
पंखो लोटि-लोटि जाय ॥ (मगहूत)

इसके पश्चात् गाने वाला बालक नहाने जाता है और सभी बच्चे भात खा लेने का अभिनय करते हैं । नहा कर लौटने पर गाने वाले बालक तथा अन्य बालकों में भात के निये संघर्ष होता है और हँसते-हँसते खेल समाप्त हो जाता है ।

गाय के विद्यालयों के बच्चे काठ की पाटी पर लिखते हैं, लिखा हुआ मिटाने के लिये वे उभ पानी से धो देते हैं । पाटी मुखाते समय वे यह गीत गाते हैं—

मूख-मूख पट्टी,  
चन्दन घोटी ।  
राजा आए  
महल लिपाये ।  
महल के ऊपर,  
भंडा गाड़ा ।  
भंडा गया टूट,  
पट्टी गई मूख ।

(लो० रा० पृ० १६२)

भोजपुरी प्रदेश में, बाल-समुदाय के अन्तर्गत जानवरों को चिढ़ाने के गीत भी प्रचलित हैं—

साड़ के लिए—साडवा के पीठि-पीठि बडुरी वित्राइल जाला,  
हे हाहा हे हाहा हे हाहा हे ।

× × ×  
हाधी के लिये—हषिया हधंग तोरा खाए के लिटग ।

(भो० लो० मा० का अध्ययन पृ० २३४)

अवधी क्षेत्र में भिन्न-भिन्न जातियों को चिढ़ाने के गीत प्राप्त होते हैं—

शुकल ब्राह्मणों के लिये—

मुकुल पिलिल्ली, मारि खाय गिल्ली ।

गिल्ली न पावे ठाड़े रोवे ।

जहाँ घलें सोहारी, तहाँ फाँदे अटारी ।

जहाँ पाखे पुआ, तहाँ ब्याखें बुआ ॥

मिथ ब्राह्मणों के लिये—

मिसिर कबे बिमिर-बिसिर,

बैवरा ते गुरीयं ।

बैवरा मारी सात,

मिसिर चना न चबाय ।

(लो० रा० पृ० १६०)

भोजपुरी और अवधी क्षेत्र में बालिकाओं के एक खेल 'भँभी' का बहुत





पञ्चम अध्याय

## भोजपुरी और अवधी लोकगीतों का कलात्मक पक्ष

- लोकगीतों में नायिका-भेद
- लोकगीतों में रस-व्यंजना
- लोकगीतों में अलंकार-योजना
- लोकगीतों में छन्द-विधान
- लोकगीतों में स्वाभाविकता एवं मार्मिकता



## भोजपुरी और अवधी लोकगीतों का कलात्मक पक्ष

### लोकगीतों में नायिका-भेद

काव्य एवम् नाट्य में प्रधान पुरुष पात्र को नायक और प्रधान स्त्री पात्र को नायिका कहते हैं। संस्कृत साहित्य में 'नायिका' के स्वरूप एवं प्रकारों का विस्तृत विवेचन प्राप्त होता है। आचार्य भक्तमुनि ने नाट्यशास्त्र में नायिका की विशेषताओं का उल्लेख करते हुए रूप-गुणशील, यौवन, माधुर्य, शक्ति, स्नेह प्रमत्ता आदि अनेक तत्वों का निर्देश किया है।<sup>1</sup>

प्रमुख रूप से नायिका के तीन भेद हैं—(१) स्वीया या स्वकीया (२) अन्याया परकीया (३) सामान्या।<sup>2</sup>

स्वकीया नायिका वह है जो नम्रता और सरलता आदि गुणों से युक्त गृह कर्मों में तत्पर और पतिव्रता हुआ करती है। वयः कमानुसार स्वकीया नायिका के तीन प्रकारों का उल्लेख किया गया है—(क) मुग्धा (ख) मध्या (ग) प्रगल्भा।

मुग्धा नायिका वह है जो बाल्यावस्था से यौवनावस्था में प्रथम पदार्पण कर रही हो। मुग्धा के भी दो भेद माने गये हैं—अज्ञात यौवना एव ज्ञात यौवना। जो मुग्धा अपने यौवन के आगमन को लक्षित नहीं कर पाती वह अज्ञात यौवना और जो लक्षित कर लेती है वह ज्ञात यौवना कहलाती है। ज्ञात यौवना के भी दो भेद निर्धारित किये गये हैं—नवोद्गा और विश्रब्ध नवोद्गा। जिस नव विवाहिता में सज्जा और भय अधिक होता है, वह नवोद्गा कहलाती है और जिसमें सज्जा और भय की न्यूनता के साथ विद्वान्त का आरम्भ हो जाता है वह विश्रब्ध नवोद्गा कहलाती है।

1. रूपगुणशील यौवन माधुर्य शक्ति संपन्ना।

वि दादास्निग्धा मधुरा पेशल वचनाभिरक्त कंठी च।

योग्या यामक्ष मित्ता लयलासा रभस्तु संयुक्ता ॥

एवं विधगुणयुक्ता कर्त्तव्या नायिका तज्जः।—नाट्यशास्त्र ३५।३२-६३

2. नायिका त्रिभेदा स्वान्या साधारणा स्त्रीति।

—साहित्यदर्पण ३/५६

मध्या नायिका यौवनावस्था में निस्संकोच और न्यून लज्जा सम्पन्न होती है। मध्या नायिका के धीरा, धीराधीरा और अधीरा—ये तीन भेद होते हैं। मान के समय मध्या धीरा महाम वक्रोक्ति से धीरा धीरा आनुश्रो अहित वक्राक्ति से और मध्या धीरा श्लेषपूर्ण वक्रुक्तियों से अपराधी पति में दुःख उत्पन्न करती है। प्रगल्भा नायिका में यौवन का पूर्ण उभार, रति-श्रीशयन का पूर्ण समावेश हाव-भावों का पूर्ण विनाश और लज्जा की अत्यधिक न्यूनता पाई जाती है। वह रति-लीला में नायक को परास्त करने की शक्ति रखती है। प्रगल्भा में भी धीरा, धीराधीरा और अधीरा तीन भेद होते हैं। प्रगल्भा धीरा अपने क्राध को छिपा कर बाह्य रूप से वाणी द्वारा आदर-सत्कार प्रदर्शित करती है, पर रति-श्रीशयन में उदासीन रहती है। प्रगल्भा धीराधीरा कटु वचनों एवं व्यंग्यों से नायक को शिथिल करती है। प्रगल्भा अधीरा श्लेषावेग से नायक को तर्जना एवं ताड़ना देने के अतिरिक्त शारीरिक दंड भी देता है।

पति-प्रेम के न्यूनान्धत्व के विचार से स्वीया के दो अन्य भेद होते हैं—  
ज्येष्ठा और कनिष्ठा।

साहित्यदर्पणकार ने स्वीया नायिका के तेरह भेदों को स्वंगार किया है—  
जिनमें मुग्धा, मध्या, प्रगल्भा, मध्या-प्रगल्भा के ज्येष्ठा और कनिष्ठा के अनुसार दो-  
दो भेद तथा धीरा, धीराधीरा और अधीरा के अनुसार तीन-तीन भेद सम्मिलित  
हैं।<sup>1</sup> 'रसानर्णव मुधाकर' में भी तेरह भेदों का वर्णन प्राप्त होता है।<sup>2</sup>

परकीया नायिका वह होती है जो अन्य पुरुष से सम्बन्ध रखती है। परकीया के भी दो भेद माने गए हैं—(१) ऊढा (२) अनूढा। ऊढा नायिका विवाहित होती है और पर पुरुषों से निस्संकोच प्रेम-प्रसंग स्थापित करती है। अनूढा नायिका अविवा-  
हिता होती है।

मामाग्या नायिका वह होती है जिस पर समस्त व्यक्तियों का समान अति-  
कार हो। इसे गणिका या वेद्या भी कहते हैं। यह रति-कला कुशल एवं सौन्दर्य  
कलाओं में पारंगत होती है।

उपयुक्त भेदों के अतिरिक्त व्यवहार एवं दसा भेद के अनुसार नायिका के  
षाठ भेद होते हैं—(१) स्वाधीनपतिष्ठा (२) वासकसज्जा (३) विरहीकृदिता  
(४) खडिता (५) कलहानगिता (६) विप्रलम्बा (७) प्रीयितपतिष्ठा  
(८) अनिसारिका।

स्वाधीन पतिष्ठा नायिका उसे कहते हैं जिसका रति उसके वश में होना है

1. मध्याप्रगल्भयोर्भेदास्तस्माद् द्वादश कीतिता ।

मुग्धा त्वेकैव तेन स्युः स्वीयाभेदास्त्रयोदश ॥

—साहित्यदर्पण २/६१

2. धीराधीरादिभेदेन मध्याप्रौढ त्रिधा त्रिधा ।

ज्येष्ठा कनिष्ठाभेदेन ताः प्रत्येकं द्विधा द्विधा ॥

मुग्धा त्वेकविधा चैव मा त्रयोदशधोदिता ॥

और उसे छोड़कर अन्यत्र कहीं नहीं जाता तथा वह पत्नी के शृंगार आदि विलास-कार्यों में रत रहता है ।

वासकसज्जा नायिका उसे कहते हैं जो वस्त्राभूषण, शृंगार आदि से सज्जित होकर प्रसन्नतापूर्वक पति के आगमन की प्रतीक्षा करती है ।

विरहोत्कण्ठिता नायिका वह होती है जिसका पति निश्चित समय के भीतर बिना अपराध के न आ सके और जो इसलिये दुखी हो ।

खडिता नायिका वह है जो पति शरीर पर अन्य स्त्री द्वारा अकित संभोग चित्तों को देखकर ईर्ष्यान्वित हो उठती है ।

कलहांतरिता नायिका उसे कहते हैं जो प्रणय-प्रार्थना में रत पति को रोप-पूर्वक निराहत करती है और अन्त में पश्चात्ताप करती है ।

विप्रलब्धा नायिका वह कहलाती है जिसका प्रियतम संवेत-स्थान नियत करके भी उससे मिलने नहीं आता और जो इस प्रकार अपना अपमान समझती है ।

प्रोपितपतिना नायिका वह होती है जो कार्यवश प्रियतम के परदेश चले जाने के कारण वेदना से पीड़ित रहती है । काल क्रम के अनुसार यह नायिका तीन प्रकार की होती है—

- प्रांपित पतिना—जिसका पति परदेश चला गया हो ।
- प्रवर्क्ष्यपतिना—जिसका पति परदेश जाने वाला हो ।
- प्रचमत्पतिना—जिसका पति अभी परदेश जा रहा हो ।
- इनके अतिरिक्त एक अन्य भेद भी माना जाता है—
- आगतपतिना—जिसका पति परदेश से लौट आया हो ।

अभिसारिका नायिका वह है जो कामास' होकर स्वयं संकेत-स्थान पर प्रिय-तम से मिलने के लिये जाती है ।

समय-भेद के अनुसार दो प्रकार की अभिसारिकाएँ होती हैं—

- कृष्णाभिसारिका—जो कृष्णपक्ष की अधिकांश पूर्ण रात में काले वस्त्राभूषणों से सज्जित होकर अभिसार करती है ।
- शुक्लाभिसारिका—जो शुक्ला पक्ष की ज्योत्स्नामयी रात्रि में उज्ज्वल वस्त्राभूषण धारण करके अभिसार करती है ।

लोकगीतों में विभिन्न प्रकार की नायिकाओं का अनायास उल्लेख प्राप्त होता है । लोकगीतों के निर्माण में स्त्रियों का अपेक्षाकृत अधिक योग है । स्त्रियों के जीवन का एक-एक अंश लोकगीतों के विद्यास दर्पण में प्रतिबिम्बित हो उठा है । ऐसा लगता है, नारी-कंठ से उद्भूत होकर नारी-जीवन की विवृति में ही अपने को विलय कर देना लोकगीतों का अभीष्ट है । लोक-वाणी में अवतीर्ण प्रत्येक गीत नारीत्व की कोमलता, करुणा, स्नेह और ममता से सस्पृशित है । कहीं नारी के गौरवमय उत्कर्ष को गाया सजोए और कहीं उसके पतित क्षणों की अपवर्णानुभूति में गहन वेदना छिपाये लोकगीतों के स्वर समग्र वायु-मण्डल में गूँजते रहते हैं ।

भोजपुरी और अवधी लोकगीतों में भी स्त्री-जीवन की समग्रता विवृत हुई

है। गीत की छाया में विकसित स्त्री के विभिन्न रूप चित्रों में, नाट्य-निद्रिष्ट नायिकाओं के भेद-प्रभेद लक्षित होने हैं।

### स्वकीया नायिका—

मवंप्रथम एक भोजपुरी गीत में स्वकीया का आह्लाद युक्त स्वरूप देखिये—

आहो रामा ऊबही मन्दिल चंद्रि,

मोर संया सोवे हो रामा ।

हम धनि बेनिया डोलाइबि हो रामा । (भो० पा० गी०) पृ० २५१

कोई विवाहिता स्त्री प्रेम और सेवा की मधुर भावनाओं के माधुम्य में पति पर प्रेम कर रही है। यहाँ पति के प्रति पत्नी के हृदय का थड़ा, प्रेम, चिन्ता आदि मद्भावनाओं की सुन्दर व्यञ्जना हुई है।

एक अवधी गीत में भी पति-परायणा स्वकीया नायिका का मधुर स्वरूप प्राप्त होता है—

घोरे बहु नदिया मैं घोरे बहु

मोर पिया उतरै दे पार ।

(लो० रा० पृ० ८५)

नदी के किनारे खड़ी कोई ग्रामीण बधू, प्रवल वेग से प्रवाहित होनी हुई जलधारा से घोरे बहने का निवेदन कर रहा है क्योंकि उसके प्रियमन को पार, उतरना है। इन पत्तियों में भी पति के प्रति अथाह प्रेम, सम्मान और चिन्ता का भाव प्रकट हो रहा है।

भोजपुरी गीत में अन्यत्र मुग्धा स्वकीया का स्वरूप भी उपलब्ध होता है—

छोटी चुकी रहनी त बद्धन घरवली

पियली बकेनवा के दूध ।

हालि हालि गवना करइहे माटि सागना,

कि खिलत वा बकेनवा के दूध ॥ (भो० पा० गी० पृ० ३१३)

कोई विवाहिता स्त्री यौवनागमन की उमंग में भर कर अपने पति को घीघ्र गवना कराने का मन्देश भेज रही है। यहाँ ज्ञातयौवना मुग्धा नायिका का अत्यन्त आकर्षक चित्रण हुआ है।

ज्ञातयौवना मुग्धा का एक चित्र अन्वी लोचनीत में भी अंकित हुआ है—

तब तो रहेउं सइया बारी लारकवा रे ।

अब भयेउ बारी वयसवा हो रामा ॥

(क० कौ० पृ० ४६६)

कोई स्त्री अपने पति को अपनी वयस्कता से अवगत करा रही है।

एक अन्य भोजपुरी गीत में मध्या स्वकीया नायिका का सुन्दर रूपांकन हुआ है—

पनवा अइसन धनिया पातर, सोहगइली अइसन सूनरि हो ।

आरे मोर सूनरि, फुलवा अइसन हलुकइया चतनवा अइसन

पमकइ हो ।

एक हाथे तिहनी सूतरि दिअरा, दूसरे हाथे गगाजल हो ।  
आरे मोर सूतरि बडि गइली राजा के अटरिया, जहां रे राजा  
सूतले हो ।

दिअरा बइली दिअरगवा गगाजल सिरहनवा नु हो ।  
कुछ घरी लागे बतिअवइत कुछ फुसिलवइत नु हो ।

(भो० लो० में क० २० पृ० ६५)

मधुर मिलन की कामना से पूर्ण एक मुहागिन स्त्री हाथों में दीपक और गंगाजल लिये पति को 'अटारी' पर चढ़ जाती है और सहज भाव में प्रेमालाप करती हुई उसे रति-केलि के लिये प्रोत्साहित करती है ।

इसी प्रकार एक माधुर्यपूर्ण चित्रण अवधी लोकगीत में भी प्राप्त होता है—

जिरवे अनि धनि पातरि कुमुम अम सु-दरि ।  
रामा चढ़ि गई पिया की अटारी सोई मुख नीदा ।  
गेडुआ त धरिन उससवा चुनरी पयन तरे ।  
घना चढ़ि गई पिया की अटरिया सोई मुख नीदा ॥ (क० कौ० पृ० २४६)

इय गीत में भी किसी विवाहिता स्त्री का निरस्तकोच पति-मिलन और स्वाभाविक मुख-विलास निरूपित हुआ है ।

प्रगल्भता स्वकीया नायिका का एक चित्र भोजपुरी गीत के माध्यम में द्रष्टव्य है—

राजावा लागल फूलन के तोसक,  
मुझको हवा खिला दो ना ।  
हवा खिला दो सहुर घुमा दो,  
राजावा बेसरि गिरे मधुवन मे  
मुझको हवा खिला दो ना ॥ (भो० लो० गी० पृ० ४२३)

यहां किसी स्त्री के द्वारा पति के समक्ष कामलाओ का प्रगल्भतापूर्ण प्रकाशन अंकित हुआ है । लज्जा एवं सकोच की न्यूनता के कारण पत्नी की प्रगल्भता स्पष्ट रूप से प्रकट हो उठी है ।

ऐसा ही एक उदाहरण अवधी लोकगीत में भी प्राप्त होता है—

असाढ़ के महीना मा गोरी कहे  
बल बजजधा के दुकान ।  
हमका फराम दे अछा सा खीर,  
साग मा गोटी पढ़ी मे लकीर । (लो० रा० पृ० १११)

यहां भी किसी स्त्री के द्वारा सुन्दर वस्त्र प्राप्त करने की कामना की प्रगल्भता-पूर्ण अभिव्यक्ति हुई है ।

**परकीया नायिका —**

एक नौबतुरी लोकगीत में परकीया नायिका का मूल्य विदग्ध उपलब्ध होना है—

बकसर में गोरिया बकसर बननी,  
भरि माग मानिया मुद्दाई ।  
कदना बेमिठवा के नखर परती  
गोरि मोनिया गिरेले नदगई ।

(सो० नो० गी० पृ० ४८१-८६)

इन पंक्तियों में किसी विवाहिता स्त्री का बयान है जो बकसर शहर में अबसर ही नज्बत बेग भूया में निरुवा करती है और रत्न पुद्गल का आर्क्षित कर्मी है। पर पुद्गल की काम-दृष्टि में माग में गुये दृष्ट मोनिया का महश कर गिना विवाहिता क पारिविक ह्याम का मुचक है। इन गीत में ऊदा परकीया का स्वल्प निहायत दिया गया है।

एक अवधी गीत में भी ऊदा परकीया का सुन्दर रूप दिखाई देता है—

सेवा के बोनाये में मैं ना बोनू  
यार के बोनाय में बानू जैम मैना ।  
सँया के डमारे में मैं ना देखूँ,  
यार के डमारे में डोचे दोनों नैना ।

(सो० ग० पृ० ६६-६७)

यहाँ भी किसी विवाहित स्त्री का पर पुद्गल के प्रति आसक्ति प्रकट हो रही है।

अन्वय एक नौबतुरी गीत में अनूदा परकीया नायिका का उल्लेख प्राप्त होता है—

मीर सिधुबरवा रे तलवा बहत बा, पुरइन मारेले हिनार ए ।  
ताहि पक्षि बवन दुलहा मुना रे केटिया कचारे ले ।  
पुलेली कवन मुद्दावा बाव ए ॥  
केकर हव नुहुँ अना रे दुलक केकर डव नुहुँ नाव ए ।  
केकरा पोखरवा नदइल बर मुन्दर, कहवा ही करेन पयान ए ।  
बाबा के हई हम अनरु रे दुलक, मइया के हम हई नाव ए ।  
मनुर पोखरवा हम नहइयो वर कामिन, मेनुग वनीं सो कइये जाइए ।  
सहना पहिरा के निकले कवन बेटी, मुनी बाबा बवन हिनार ए ।  
देव पइठि बाबा वर एक सोनहुँ, जे वर, सरवर नहाइ ए ॥

(सो० प्रा० गी० पृ० ३८-३९)

कोई छुँबाये कन्या सरोवर में नहाते हुए सुन्दर मुक्क को देखकर अनुरक्त हो जाते है और अपने पिता से उसे 'वर' रूप में दूँदन का अनुरोध करती है।



इसी प्रकार एक अवधी गीत में अमूँडा परकीया का सुन्दर वर्णन हुआ है—  
 धरे अरे बाबा सुघर वर हेरेउ हम बेटी तोहरी दुलारि ।  
 तीन लोक मा हम बडी सुन्दरि, हमी न करापउ मोरि ॥

× × × ×  
 पूरव हेरेउ पछुवाँ मै मैं हेरेउ हेरेउ मै दिल्ली गुजरात ।  
 तुमही जोम बर कन्हू न पावा, अब बेटी रहहु कुवारि ॥  
 पूरव हेरेउ पछुवाँ मै हेरेउ हेरेउ दिल्ली गुजरात ।  
 चारि परग भुँइया नगर अयोधिया दुइ बर अहै कु वर ॥

(क० की० पृ० ३५९)

कोई कन्या अपने पिता से सुन्दर वर के रूप में अयोध्या के 'राम लक्ष्मण' को प्राप्त करने का आग्रह कर रही है ।

### स्वाधीनपत्निका नायिका—

भोजपुरी गीत में स्वाधीन पत्निका नायिका का स्वरूप भी सुन्दरता से वर्णित हुआ है—

दालभात खइवू कि पूढी मंगा दी,  
 मोर जीव ध्याकुल कइवू पवर को ।  
 भुइयाँ चलवू कि पलकी मंगा दी,  
 मोर जीव हलवल कनु पक्षर को ।

(भो० लो० गी० पृ० ३६६)

किमी स्त्री का पति उसके भोजन एवं भ्रमण की समुचित व्यवस्था के लिए चिन्ता व्यक्त कर रहा है ।

अवधी बोली के गीत में भी स्वाधीनपत्निका नायिका का स्वरूप चित्रित हुआ है—

भूँख माँ भोजन खियैहों में,  
 पियामे माँ पानी देहों हो ।  
 बनिया रखधो में हिपरा लगाय,  
 बबैया विभरि जँई हो ।

(क० की० पृ० ३६६)

कोई पति अपनी प्रिय पत्नी के प्रति असीम प्रेम प्रकट करता हुआ उसके सर्वांगीण सुख का आश्वासन देता है ।

### वासकसज्जा नायिका—

भोजपुरी लोकगीत की निम्नांकित पक्तियों में वासक सज्जा नायिका का एक चित्र अंकित हुआ है—

जब धुनली अपना पिषा के अड्डया ।  
 कसि के लिहली जुरवा बंधाई ॥

(भो० ग्रा० गी० पृ० ३२७)

प्रवासो प्रियतम के आगमन की सूचना पाकर कोई स्त्री जूझा बना कर (भूंगार-मज्जित होकर) प्रतीक्षा में रत हो जाती है ।

इसी प्रकार अबधी गीत की एक विद्योगिनी स्त्री अनाइ के महीने में शृंगार-मुनजित होकर पति के आगमन की प्रतीक्षा करती है—

सोतल पन्दन अग लगावति,  
कामिनी करत निगार ।  
जा दिन ते मनमोहन बिछुड़े,  
मुनि के भास अमार ॥

(क० को० पृ० ७०८)

यहाँ भी वामकसञ्जा नायिका का मनोहर रूप व्यक्त हो उठा है ।

### विरहोत्कंठिता नायिका—

परदेशी प्रियतम के आने की बात जोहती हुई विरहोत्कंठिता नायिका को बाकुलता भोजपुरी लोकगीत में बड़ी सुन्दरता से अंकित हुई है—

मोहन ना अइले रे ।  
बारह बजि गइल, मोनह बजि गइल ।  
अब बीत गइल मारी रात ।  
मोहन ना अइले रे ॥

(भो० प्रा० गो० पृ० १११)

किमी स्त्री का पति निश्चित समय पर आने का बड़ा टरके भी नहीं आ पाया । सारी रात प्रतीक्षा में ही बीत गई । निराशा के आघात से विद्योगिनी का हृदय प्रतीक्षित हो उठा है ।

अबधी गीत की एक नायिका भी निराशा के इस कुराघात में कष्ट व्याकुल हो उठी है—

चँत मास बन फूने हैं टेसू,  
ऊधो लिखी घर आवन की ।  
अबहु न आइ भाई किन बेलमाए,  
यहै अदेमा लागि रही ।

(लो० ग० पृ० १०८)

चँत-माह में आने की सूचना देकर भी वह प्रवानी प्रियतम आया नहीं । विद्योगिनी स्त्री का हृदय आगस्त्य और चिन्ता में प्रमित अरवन्ध व्याकुल है ।

### खंडिता नायिका—

लोकगीतों में खंडिता नायिकाओं का प्रचुर वर्णन प्राप्त होता है । भोली-भानी ग्राम-बधुएँ प्रायः अपने नगर-निवासी पति के द्वारा उपेक्षित एवं त्यक्ता होती हैं । पर-स्त्री के आकर्षण में आबद्ध पति से बेदना का जो निर्यम प्रहार उन्हें प्राप्त होता रहा है, वही लोकगीतों में कहना का संचार बन गया है ।

भोजपुरी गीत की कुछ पक्तियों में एक खंडिता स्त्री की मनोन्मत्ता देखिये—

हृषावा में निहले हरि जो लोटना के डोरिया ।  
आरे, कसि जाते लिहल ए हरि जी, घरी लागत घोविया ।  
तेकरा पोछे लवल ए हरि जी, मानिनी के बिटिया ॥

(भो० मो० गो० पृ० २६२)

कोई स्त्री अपने पति को मालिन की कन्या के साथ स्नानार्थ आते हुए देख कर दुःखी हो रही है।

इसी प्रकार अवधी गीत में भी एक स्त्री अपने पति को किसी अन्य स्त्री के साथ सम्बन्ध स्थापित करते हुए देख कर व्यथित होती है—

पनिया पिआवत के भलकी बतिसिया हो ना।

जोलहिन लागी न हमरे गोहनवा हो ना।

जोलहन तोहका राखब जइमे पिउ गागरि हो ना।

अपनी महल से उनके बियही निहारि हो ना।

सासू तोरा पूत ओढ़रि तँ आवय हो ना।

(लो० रा० पृ० १६४)

किसी स्त्री का पति प्रवास से लौटते समय मार्ग में एक जुलहिन स्त्री के हाथ से पानी पीता है और उसे अपने साथ ले आता है। प्रतीक्षा में बैठी हुई पत्नी जब अपने पति को एक ओढ़री (रखेल) के साथ आते हुए देखती है तो दुःखी हो जाती है।

### कलहांतरिता नायिका—

लोकगीतों में स्त्रियों के विविध रूपों को अभिव्यक्ति हुई है। कलहांतरिता नायिका का रूपांकन एक भोजपुरी गीत में देखिये—

बंगला भीतर जनि आव हो राजा।

घोने के धारी में जेनवा परोस लौं।

फरके से जेवना जेबइबौं हो राजा ॥

(भो० प्रा० गी० पृ० १२६)

कोई उग्र स्वभाव की स्त्री अपने पति को गृह-निष्कासन का दण्ड देती हुई, दूर से भोजन देने की घोषणा कर रही है।

नागों के अनातिप्रिय रूप का चित्रण अवधी लोकगीतों में भी प्राप्त होता है—

धन्य है पुरुष मोरि भागि करकया नारि मिनो।

आस घरी दिन मोर के जागो लिहिन बढनिया उठाय,

निहरे निहरे अगना बटोरे घर घर को गरिआय ॥

(क० कौ० पृ० ३८६)

यहां कलहानरिना नायिका का मुन्दर स्वरूप लक्षित होता है।

### विप्रलब्धा नायिका—

एक भोजपुरी गीत में विप्रलब्धा नायिका का क्षोभपूर्ण चित्र प्राप्त होता है—

भूठ भइले समुआ, भूठ विअफइया.

भूठ भइले कगबा के बोल।

भूठ भइले बाघाना के पतरा पोधिया,

कि सइया नाहो अइले हा मोर।

(भो० प्रा० गी० पृ० ३०७)

कोई वियोगिनी स्त्री अपने प्रवासी पति की प्रतीक्षा में रत है। प्रायण क

विचार, मायु की भविष्यवाणी बृहस्पति का दत्त और, बीआ मूकक वाली के अनुसार निर्धारित तिथि पर भी उनका पति नहीं आता तो बह उद्विग्न हो उठती है।

अवधी गीत की एक किरदिणी नायिका भी निर्विघ्न अर्वाचि में प्रियतम के न आने पर अत्यधिक खिन्न हो उठी है—

तुम जो कहौ हरि अइहे बिरिज मा,

अजहूँ न आये मोरे स्याम धनी ।

तुम नेंदमात जतम के उपटो,

इतना कपट बियो हम से ॥

(लो० रा० पृ० १०७)

उपर्युक्त पत्नियों में विप्रलम्भ नायिका का आन्तरिक क्षोभ, दुःख एवं अपमान स्पष्ट रूप में प्रकट है।

### प्रोषितपतिका नायिका—

भोजपुरी गीत के एक उदाहरण में प्रोषितपतिका नायिका का कष्टमय स्वभाव नियोजित हुआ है—

पीयवा चलेला परदेस, मरब मुख लेलें गयो ।

छतिया पर बजर केवाड साला कुंजी भरि के गयो ।

तेल फुरेला न लगाइबि, नट छटकाइबि ।

हम ऐमी घोनिया अभागिनि, अकेलो छोडि गयो ।

(भो० लो० गी० पृ० ३१४)

पति परदेश चला गया है। स्त्री के ममम्त मुख भी वह अपने नाशना गया है। विरोग की कठिन वेदना में त्रस्त स्त्री दीन हॉन एकाकिनी-सी अमल हो उठी है।

अवधी गीत में भी एक प्रोषित-पतिका का वेदना-व्यपित स्वरूप प्राप्त होता है -

मइया नाहो हमें सास समुर दुख,

नाहो नइहर दूर बसय ।

मइया हमरे मजन परदेश,

मनै मा बैराग मरी ।

(लो० रा० पृ० १६२)

स्त्री के लिये पति-वियोग के मयकक्ष अन्य कोई दुःख नहीं है। सास-ममुर का अभाव और माता-पिता का पार्यन्त भी उतना कष्टकर नहीं होता जितना पति का बिछोह होता है।

### प्रवत्स्यपतिका नायिका—

भोजपुरी गीतों में प्रवत्स्यपतिका नायिका के भी पर्याप्त उदाहरण मिलते हैं। एक लोकगीत में आसन्न पति-वियोग से दुःखी स्त्री की चेष्टायें देखिए—

बेरी बेरी तोहि बरजों ए लोभिया ।

जनि जो तूहँ मोरग वा ।

मोरग पातर पनिया, लगीहँ करेजवा ।

(भो० लो० गी० पृ० १०३)

कोई स्त्री परदेश जाने के लिये उद्यत पति को दूषित बालवायु का भय देकर रोकने की भावपूर्ण चेष्टा कर रही है।

भवधी गीत में भी एक रूप-गविता स्त्री अपने पति को जो परदेश जाने वाला है—सौन्दर्याकर्षण में बांध कर रखना चाहती है—

गोरी-गोरी बहियाँ मनुज रंग चुनरी ।

हमें तजि चाले हो योदेषवा ।

(क० की० पृ० ६३६)

यहाँ प्रवृत्त्यपत्तिका नायिका का स्पष्ट चित्रण हुआ है।

### भागतपत्तिका नायिका—

पति का वियोग जितना कष्ट देता है, मिलन उतना ही सुख कर और मधुर होता है। लोकगीतों में भी मिलन-जन्य उल्लास का पूर्ण ममावेश उपलब्ध होता है।

भोजपुरी गीत की निम्नांकित पंक्तियों में एक भागतपत्तिका की उमंगों का उन्मुक्त प्रवाह देखिये—

सडयाँ मोर गइले रामा पूरबी बनिजिया ।

से लेइ हो भइले ना, रस बेदुली टिकुलिया ।

से लेइ हो अइले ना ।' (भो० प्रा० गी० पृ० १६४)

परदेश से आए हुए प्रियतम के द्वारा रमणी 'टिकुलिया' का उपहार पा कर पत्नी के पुलक का पारावार नहीं है।

भवधी गीत में भी भागतपत्तिका स्त्री के हार्दिक उल्लास का मनोरम चित्रण हुआ है—

जेठ तपं मृगदहिया ऊथी,

वन के पवन हहराय ।

आए पिया हिलिमिलि के प्यारी,

जिय की जरनि बुताय ।

(भो० रा० पृ० ११२)

पति के आगमन के साथ ही जेठ माह के भीषण ताप और वियोग के कठिन सताप का क्षण भर में घमन हो जाता है।

### अभिसारिका नायिका—

अभिसारिका नायिका का एक विभ्र भोजपुरी गीत की प्रस्तुत पंक्तियों में द्रष्टव्य है—

चलिए सखि उहंवा चली जा मिल तहवां

जहवा भसेले बजराज ।

(भो० प्रा० गी० पृ० ११४)

कोई गोपी सखियों के साथ कृष्ण से अभिसार करने जा रही है।

भवधी सोनगीत में एक अभिसारिका की उरकंठाओं का वर्णन देखिये—

अपने पिया की पियारी, अपने पिया की थ्यारी,

अपने पिया में पियार करी ।

भी रसों का समावेश माना है। आगे चलकर ममस्त आचार्यों ने शृंगार, हास्य, कथन, रोद्र, वीर, भयानक, वीभ्रम, अद्भुत और शान्त इन नौ रसों का महत्व स्वीकार किया है। जिस शान्त रस को आचार्य भरतमुनि ने नाट्य-रस रूप में ग्रहण नहीं किया था वह विद्वत्नाथ कविराज एवं पंडितराज जगन्नाथ के द्वारा नाट्य-रस के रूप में स्वीकार कर लिया गया।<sup>1</sup> बुद्ध आचार्यों ने वास्तव्य को दसवाँ और भक्ति को प्यारहुवाँ रस माना है। जीवन की जटिलताओं के माघ-माघ मनःस्थितियों एवं मनोभावों का क्षेत्र भी विस्तृत होना जाता है। फलस्वरूप रसों की संख्या में भी वृद्धि होने लगी है।

काव्य की भाँति लोकगीत भी मानव हृदय की राग-विरागमयी भावनाओं का सुस्वरित रूप है अतः रस की जो धारा काव्य में प्रवाहित होती है, वह लोकगीतों को भी आप्लावित किये रहती है। लोकगीत को रस का उन्मुक्त निर्भर बहाव मानता है। भोजपुरी और अवधी लोकगीतों में भी रस का अविरल आप्लावन सशित होता है। गीत के एक-एक बोल से उठती हुई रस की वेगमयी तरंगें हृदय को अनायास ही भिगो देती हैं। लोकगीतों के पुरानों में बधी हुई रस-तरंगिणी का प्रभाव अधुष्ण है, गति शाद्वत है और अजेय है। जीवन का एक-एक क्षण इस सरिता का प्रबल उद्गम है। ग्रामीण स्त्री-पुरुषों के द्वारा निमित्त गीतों के मधुरिम ससार में रस का जो व्यापक विस्तार और संचार है वह अन्यत्र दुर्लभ है। लोकगीतों की स्वभाविक भाव-व्यंजना रमोद्भूत के जितनी समर्थ है, उतनी चमत्कारपूर्ण कविता की दुरुह उत्तियाँ कदापि नहीं हो सकती।

भोजपुरी और अवधी गीतों में विविध रसों का सुन्दर परिपक्व हुआ है। ममस्त रसों में शृंगार और कथन रस की धारा प्रधान है। प्रेम और वियोग के कोमल भावों से अभिभूत शृंगार, लोकगीत की भावनामयी नायिकाओं के जीवन के विभिन्न महलों का उद्घाटन करता हुआ दिखाई देता है और कथना का अपाह स्तौत उन सत्यों को मजीवना का रस देकर पोषित करता रहता है।

### शृंगार-रस

'रति' स्थायी भाव से अभिव्यजित होने वाला रस 'शृंगार रस' है। ममस्त रसों में शृंगार को रमराज कहा गया है। अग्निपुराण में अन्य सभी रसों का शृंगार से ही प्रादुर्भाव माना गया है।<sup>2</sup> भोज ने भी शृंगार को ही एक पूर्ण रस माना है, अन्य रस इसकी सम्पूर्णता की मध्यवर्ती स्थितियाँ हैं।<sup>3</sup> ध्वनिकार ने भी शृंगार की

1. शृंगारहास्य कथन रोद्रवीर भयानकाः ।  
वीभ्रमोऽद्भुत इत्यष्टौ रसाः शान्तस्तथा मतः ॥ —साहित्यदर्पण ३।१५९
2. व्यभिचार्यादि सामान्याश्च शृंगार इति गीयते ।  
तद्भेदाः काममितरे हास्याश्च अन्यनेकशः ॥ —अग्निपुराण, ३।४१।४-५
3. शृंगार वीर कथनाद्भुतरोद्र हास्य वीभ्रम वस्तस भयानक शान्तान्नाः ।  
शान्नासिपुर्द्वान्नाम्नुधियो वय तु शृंगारमेव रसनाद् रसनामानामः ॥  
—शृंगारप्रकाश ६।७

महत्ता स्वीकार की है।<sup>1</sup> साहित्यदर्पणकार ने शृंगार शब्द की व्युत्पत्ति शृंग में मानी है जिसका अभिप्राय है कामाविभाव और उी कामोद्भेद से संभूत रस शृंगार है। उत्तम प्रकृति के प्रेमोजन इसके आलम्बन हुआ करते हैं।<sup>2</sup>

शृंगाररस के दो भेद हैं—संयोग या सयोग शृंगार एवं विप्रलम्भ शृंगार।

भोजपुरी और अवधी गीतों में शृंगार के दोनों स्वरूपों का सुन्दर समावेश प्राप्त होता है। लोकगीतों के विशाल क्षेत्र पर शृंगार रस का साम्राज्य है। जन्म और विवाह के अथम पर मुख्यतः शृंगार प्रधान गीत गाये जाते हैं। विभिन्न क्रिया-गीत श्रुत-गीत एवं जातीय गीत सभों की कोमल सुखद अनुभूतियों और वियोग की कष्टनाद वेदना में ओत-प्रोत रहते हैं। झूमर, विरहा और अलचारी गीतों में शृंगार का प्रमुख स्वर गुंजित रहता है।

### संयोग शृंगार—

एक भोजपुरी गीत में संयोग शृंगार का माधुर्य, उमंग और उल्लास रंजित चित्र देखिये—

दही बेचन चलली रामा अब सबी लेके संगवा में,  
कि आहो मोरे रामा, डहरी में हरि जी भेटइले हो राम।  
सब सखिया जे अब आगे पीछे चलली हो,  
कि आहो मोरे रामा, हमरा के बिचवा डालेली हो राम।  
पहिले आवाज रामा बंसुरी बजवते हो,  
कि आहो मोरे रामा सब सखि माह परिगइली हो राम।  
आरे मुरली के धुनि सुनि दहना उतरली हो,  
कि आहो मोरे रामा सुने लगली बंसुरी के सबदिया हो राम।  
कवन डगरिया से बंसुरी सुनि अझी हो  
कि आहो मोरे रामा, कवन डगरिया अब में जाइबि हो राम।

(भो० घा० गी० पृ० ३१५)

संयोग के इस दर्पण में गोपियों का कृष्ण के प्रति प्रगाढ़ प्रेमाकर्षण व्यक्त हुआ है। हमने कृष्ण आलम्बन हैं और गोपियाँ आश्रय हैं। दही, सनी बंसुरी वन पय आदि उद्दीपन विभाव हैं। बंसुरी का स्वर सुनना, दही उतार कर दू जाना, मोहवश निदिष्ट पय भूल जाना अनुभाव हैं। सचारी भावों के रूप में हयं, मोह, औत्सुक्य आदि की ध्याप्ति है।

अवधी बोली के लोकगीतों में भी संयोग शृंगार का मधुर रूप लक्षित होता है। गोपी-कृष्ण को रंग-श्रीड़ा से युक्त एक गीत इस प्रकार है—

1. शृंगार रसो हि संसारिणां नियमेनानुभव विषय त्वात्सर्वरसेभ्यः।  
कमनीयतया प्रधानभूतः ॥ —ध्वन्यालोकवृत्ति ३।३६
2. शृंगं हि मम्मथोद्भेदस्तदागमन हेतुकः।  
उत्तम प्रकृति प्रायो रसः शृंगार इत्यते ॥ —साहित्यदर्पण, ३।१८३

स्वाग्निन मिर पर धरे गगरिया ।  
घर अपने ते चली अकेली मंग नही दुगर गुजरिया ।  
जाय पहुंची जमुना तट पर परि गै कृष्ण नजरिया ।

× × ×

भरि पिचकारी मारी कान्हा टपकें रंग केमरिया ।  
रंग-रंग मां रंग बिराजे भीजे कुमुम चुनरिया ।  
मूर स्याम फागुन की होगी रोकै केमन डगरिया ।  
घरि बहियां मुस मलं अबीरा जोरें हाय गुजरिया ॥ (लो० रा० पृ० ६३)

होली की रंग भरी उमगों का आह्लादपूर्ण चित्रण इस गीत में प्राप्त होता है। यहा पर गोपी आनन्दन हैं और कृष्ण आश्रय हैं। दही की गगरी, गोपी का भकेना-पन, यमुना-तट, फागुन का महीना उद्दीपन का कार्य कर रहे हैं। कृष्ण का दृष्टि-आक्षेप, पिचकारी मारना आदि अनुभाव हैं और हर्ष, चपलता आदि संचारी भाव हैं।

### विप्रसन्न भृंगार—

विरह लोकगीतों का प्राण-तत्व है। अधिकांश गीतों में वियोग विदग्धा प्रामोक्ष नायिकाओं की षोडशकुल अन्तर्भावनाओं का सामिक प्रकाशन उपलब्ध होता है।

भोजपुरी गीत के माध्यम से एक विरहिणी स्त्री की मनोव्यथा का कारुणिक अभिव्यजन हुआ है—

बादल बरसे बिजुली चमके, जियरा ललचे मोर सखिया ।  
सझा घरे ना अइसे पानी बरसन लागेला मोर सखिया ॥  
सब सखियन मिल धूम मचायो मोर सखिया ।  
हम बँठी मन मारी रंगमहल मे मोर सखिया ॥ (भो० लो० गो० पृ० ४२४)

सावन का मन-भावना महीना है। आकाश में काले-काले बादल बरस रहे हैं। बिजुली चमक रही है, सखियाँ आनन्दपूर्ण कोलाहल कर रही हैं पर विरहिणी नायिका अपने गृह में उदास बँठी है। इस गीत में आलम्बन प्रवासी नायक और आश्रय विरहिणी नायिका है। बादल, बिजुली, वर्षा, सखिया आदि उद्दीपन विभाव हैं। नायिका का हृदय ललचाना, मन मारे बँठना आदि अनुभाव हैं और विषाद, उत्कंठा आदि संचारी भाव हैं।

एक अवधो गीत में भी विरह का वेदनापूर्ण चित्र अंकित हुआ है—

सावन धन गरजें ।  
कौंधर को घटा ओनई, कौंधर बगिसै गमीर ।  
हमरा ललन परदेसिया, भीजत होइहै कवने देस ।  
सावन धन गरजें ॥  
सख के बंगला छबोतितुं चौमुन रखतितुं दुवार ।  
हरि मंके सोउतितुं अटरिया भोकवनि आवति बवार ।  
सावन धन गरजें ॥



अतलम लहगा पहिरतिउ खुनरो बरनि न जाय ।

कमरि कैं चढ़तिउं अटरिया भीमुख दियना बगय ॥

सावन घन गरजे ॥ (क० को० पृ० ६२५)

इस वियोग-गीत में विरहिणी नायिका की अभिलाषाओं की विकलतापूर्ण अभिव्यक्ति हुई है। यहाँ आलम्बन रूप में प्रचाली पति एवं आश्रय रूप में वियोगिनी स्त्री का आविर्भाव हुआ है। सावन के बादलों का गर्जन एवं वर्षण उद्दीपन विभाव हैं। वियोगिनी स्त्री के हृदय में उत्पन्न अनेक प्रकार की अभिलाषाएँ अनुभाव हैं। संचारी भावों के रूप में विपाद, चिन्ता, उत्कठा आदि का समावेश है।

### हास्य-रस

'हास' स्थायीभाव से हास्य रस की अभिव्यक्ति होती है। इसका आविर्भाव आकार-विकृति, वाग्-विकृति, वेप-विकृति, चेष्टा-विकृत एवं अन्यान्य प्रकार की विकृतियों के वर्णन अथवा अभिनयन से होता है।<sup>१</sup> हास्य छह प्रकार का होता है— (१) स्मित, (२) हसित, (३) विहसित, (४) अवहसित, (५) अपहसित, (६) अति-हसित। हास्य के दो अन्य भेद भी माने गये हैं—आत्मस्य और परहस्य। हास्योत्पादक विकृतियों को देखकर जो हास्य उत्पन्न होता है वह आत्मस्य हास्य है और दूसरे व्यक्ति को हँसते हुए देखकर जो हास्य उत्पन्न होता है वह परस्य हास्य है।

लोकगीतों में हास्य का विशेष स्थान है। जन्म-विवाह आदि हर्षपूर्ण अवसरों पर अनेक प्रकार के मनोरंजक-कार्यक्रम होते हैं जिनमें हास्य उल्लास के गीत गाये जाते हैं। भोजपुरी एवं अवधी क्षेत्र में भी हास्यरस-प्रधान लोकगीतों का प्रचुर प्रचार है।

एक भोजपुरी गीत में शंकर के हास्यमय स्वरूप का वर्णन हुआ है—

बूढ़ बएल पर भइली असवार,  
मुँह देने पीठि कइली पीछि लगाम ।  
चील्ह कीआ उडि तम्बू तनते,  
गादुर डंनि खोलि छाता लगवान ॥  
भूत पिसाच जन डाकिनि साकिनि,  
रग विरंग मुख आंलि अछ नाकी ।  
एहि विधि जब बरिअतिया सजली,  
तब सिब चल के हुकुम दिहिनी ।  
गावत नाचत रोवत हसलि,  
लागे हुआर बरिअतिया चललि ।  
पीछे स देवता हुलसत चलले,  
देखि-देखि रूप सिब मन मुसकइले ।

विकृताकार वाग्धेप चेष्टादे: कुहुकादभवेत् ।

हास्यो हास्यस्वाविभाव.....॥

हमें विधि सिगुनु मुख दे वमान,  
देवता मेम हेंमे ठाठा मारि ॥ (भो० लो० मे क० र० पृ० २६६-८७)

इस गीत में हास्य-रस का पूर्ण परिपाक हुआ है। अस्वाभाविक वेपथारी शंकर एवं विकृत रूपकार युक्त बारातीगण आलम्बन है तथा देवगण आश्रय है। उद्दीप्त विभाव के रूप में बैल, चील्ह, सोरा, भून-पेरा आदि की अवतारणा हुई है। प्रह्ला एवं विष्णु का मुस्काना तथा देवताओं का ठट्ठा मार कर हँसना अनुभाव है। सचारी भाव के रूप में हर्ष आनन्द, अभिहित्या आदि की योजना है।

अवधी गीतों में भी शंकर-विवाह के मनोरञ्जक प्रसंगों के द्वारा हास्य रस की उदभूति हुई है—

गौरी विवाहन आये भाना जब गौरी विवाहन जाये ।  
आजन-बाजन एको न देख्यो, उमरु बनाइ चले आये ॥  
नालकी पालकी एकी न देख्यो बसहा बडद चाडि आये ।  
गहना गुरिया एकी न देख्यो रुद्र माल पाहनि आये ।  
जामा जोडा एकी न देख्यो मृगझाला पहिनि आये ।  
घोरा ओ कनगी एकी न देख्यो जटा जूटि धरि आये ।

(मी० गी० पृ० २५)

इस गीत में शंकर की अस्वाभाविक वेप भूषा के वर्णन द्वारा हास्य का मञ्जन किया गया है। अस्वाभाविक वेपथारी शंकर आलम्बन दशिका स्त्री आश्रय, और उमरु, बैल, रुद्रमाना, मृगझाला, जटा आदि उद्दीप्त विभाव हैं। देखने की क्रिया अनुभाव है। आलम्ब्य अभि हत्या आदि सचारी भाव हैं।

### करुण-रस

'शोक' स्थायी भाव में अभिव्यजित होने वाला रस 'करुण' मञ्जा से अभिहित किया गया है। इष्ट-नाश एवं अनिष्ट-प्राप्ति में इसका आविर्भाव मभव है।<sup>१</sup> महा-कवि भवभूति के 'एको रसः करुण एव' के अनुसार ममस्त रसों का मूल करुण रस है।<sup>२</sup> करुण रस का स्वरूप निर्मल नवनीत-मा ग्निष्य, मुष्टु सरस एवं दिव्य माना गया है। इसके द्वारा मानव-हृदय में उतपोतम मुक्तमल भावों का उदय होता है। इनमें निहित शुद्धता सहृदयता और सहानुभूति के तत्त्व मानव हृदय में अमल असौ-किषता का संचार करते हैं।<sup>३</sup>

शोक गीतों में करुण रस की मासिक व्यञ्जना प्राप्ति होती है। सामान्य स्त्री-पुरुष अपने दुःख की गहराइयों की स्वर और लय में बाँध कर हृदय को हल्का कर

1. इष्ट नाशानिष्टाप्ले करुणाहयो रसो भवेनु ।

—साहित्यदर्पण ३/२२२

2. एको रसः करुण एव निमित्तभेदाद्  
मित्रः पृथक् दुःखगिवाश्रयते विवर्वाद् । —भवभूति उ० रा० १/६७

3. गुलाब रागः कवरस । पृ० ४४४

लेते हैं। जीवन की असह्य वेदना गीतों में ढल कर उन्हें जीने का सहारा देती है। जिस पीड़ा के भार को वे भग्नात नहीं समते, वही पीड़ा स्वरो में साकार हो कर उनकी जिन्गी को सम्हालती है।

भोजपुरी और अवधी लोकगीतों में भी करुण रस की सुन्दर अनि यक्ति प्राप्त होती है।

एक भोजपुरी गीत में शोकाग्रस्त नायिका के करुण उद्गारों का मार्मिक निरूपण प्राप्त होता है—

आइके मउवनिया गइल वा निगराई,  
हमरे सइयाँ के करम त गइले फूटि।  
फूटि गइले करम परीत भइल खटिया,  
हमहू रोवेनी सिरहान घइके पटिया।  
कबहू ना छवने बालम दूबिधो के सटिया।  
बबहू ना भइले हमरो बालम से संवतिया।  
हमरे सइयाँ के करम त गइले फूटि,  
एहि बोचे आइ के जम्भु नलिहन लूटि।

(भा० ग्रा० भी० पृ० ६२०)

पति की मृत्यु में दुःखी स्त्री का करुण विलाप अत्यन्त हृदयद्रवक है। यहाँ विनष्ट पति आलम्बन, विधवा स्त्री आश्रय और पति के गुण उद्दीपन विभाव हैं। स्त्री का क्रन्दन और प्रलाप अनुभाव है। संवारी भावों के अन्तर्गत विपाद, मोह और स्मृति आदि की अवस्थिति है।

अवधी क्षेत्र में प्रचलित एक गीत में भी करुण रस का पूर्ण परिाक लक्षित होता है—

कन्हैया वियोगिन करि गये हम को।  
सभा की ओट समुर समुभावेँ, अरे बहूवर नाहो तुम बिटिया हमारि।  
का समुभाओ समुर तुम हमको, अरे हरी-हरी चूरिया दुलभ भई हमको।  
घूँघट ओट जेठ समुभावेँ अरे भैहो नाहो तुम बिटिया हमारि।  
का समुभाओ जेठ तुम हमको, अरे मोतिन माँग दुलभ भई हमको।  
गोदहि बँठि देवर समुभावेँ, अरे भाभी नाहीं तुम माता हमारि।  
का समुभाओ देवर तुम हमको, अरे फूलन सेज दुलभ भई हमको।  
माय ओ बाबू प्रति समुभावेँ, एक जनम बेटी खलि गमाओ।  
का समुभाओ माय ओ बाबू, अरे पिया की छहि दुलभ भई हमको।

(क० कौ० पृ० ७४०-४१)

इस गीत में भी पति-शोक से सन्तप्त स्त्री का दुःखमय विलाप वर्णित हुआ है। यहाँ भी आलम्बन रूप में विनष्ट पति एवं आश्रय रूप में विधवा स्त्री की अवतारणा है। उद्दीपन विभाव के रूप-में चूड़ी, तिनदूर, श्यामा आदि वस्तुएँ हैं। स्त्री का प्रलाप अनुभाव के अन्तर्गत आला है और विपाद व्याधि, चिन्ता आदि भाव संवारी के रूप में उपस्थित हैं।

### रोद्र-रस

शोध' स्थायीभाव में अनिश्चित होने वाला रस 'रोद्र-रस' कहलाता है। इच्छा के विरुद्ध किसी कार्य के होने पर शोध की उत्पत्ति होती है। मनुष्यों के प्रति शोध का आविर्भाव होने पर मनुष्य अनेक प्रकार की श्रापनाएँ करता है। शोध के स्वल्प या विवेचन करते हुए भाव प्रवाहनाकार में उसके तीन रूपों—शोध, शोक एवं रोष का वर्णन किया है। विद्वत् शोध का गुण है। दूसरे का मर्दन करने वाले कर्म में रोद्र-रस का उद्भव होता है।<sup>1</sup>

लोकगीतों में रोद्र रस के अनेक उदाहरण प्राप्त होते हैं। प्रत्येक गुण में अनाचार की शृंखलाओं में आवृत्त प्राप्ति जनना के विषय मनाभाव गीतों में सुनार में अपनी शक्ति का मोन दृश्य है। बाल्य मत्त में सत्ताशासियों के शत्रु में उद्वेग हुई मूल मानवता अपने प्रतिशोध का शत्रु प्रशान गीतों के माध्यम में करती रही है। मुगल-शासनकाल एवं ब्रिटिश शासनकाल के अनेक गीतों में प्रतिशोध, रोष एवं आशोक के भाव प्राप्त होते हैं। अनेक गीतों में सामाजिक अत्याचारों एवं अन्यायों के प्रति लोकगीतकार के प्रतिकारात्मक भावों की अभिव्यक्ति हुई है। भोजपुरी एवं अवधो लोकगीतों में भी शोध-भावना का पूर्ण अभिव्यक्ति प्राप्त होती है जो रसोद्भेद का मूल हेतु है।

एक भोजपुरी गीत में रोद्र-रस की अत्यन्त सुन्दर व्यञ्जना हुई है—

गठरा अटमन गयानी सयानी बर बडराह ।

धिया लेके उडवी, धिया लेके बुडवी, धिया लेके धिलवोपाताला ।

एइमन लपमिया के गठरा नाहीं देवी, बलु गठरा रहिहे कुषार ।

ए आगे परीछे गठनी मामु मादागिनि, मरप छाहेने फुछकार ।

ए उडवा से बइली मादागिनि ठोकली बजर बेवार ।

आगे माडो उगारैनी कलसा फोरेली, पुसहय देली छितराइ ।

(नो० लो० गी० पृ० २३१)

इस गीत में पावती के विवाह के अवसर पर शकर को पागल बर रूप में देना कर पावती की माता शोषाभिभूत हो उठती है। यहाँ शकर आलम्बन है, आश्रय पावती की माता है और शकर की आम्बान-विश्वेष्टाओं, मर्ष की फुछकार, आदि उद्दीपन है। पावती की माता का शत्रु-नाशक मडर उखाटना, काम फोटना, शोक पूरने का आटा छितराना आदि अनुभाव हैं। उगता, अनप आदि भाव सत्ता की रूप में उपस्थित हैं।

1. तेजसो जनकः क्रोधः समिधा कथ्यन्ते बुधैः

शोधः कोपदव रोपदचेत्येव भेदविशेषा मतः ॥

क्रुत कीर्यं तेन सर्वत्र घष्यतीत्यस्य निबन्धः ।

क्राम्यते शोधयन्त्येव शोध इत्याभिधीयते ॥ —शारदाजनय, भावप्रकाशन ।

२. य अधिकार ।

इसी प्रकार का एक उदाहरण अवधो लोकगीत में प्राप्त होता है—

इक मांरे बंगे हे वीध विघाता दुमरे धिया कँ भार ।  
 तिमरे ब रि मोरे नारद ब्राह्मन, जिन ऐगे लाए दमाद ।  
 गौरी लँ ऊबव गौरी लँ इबव गौरी लँ पडूठव पतार ।  
 ऐ न बौगहा वर से गौरी नाहि बगहव मोरि गौरि रहिहे कुवार ।  
 लोटा धोती पोथी पत्रा सब कुछ लंबे छिनवाय ।  
 जो कुछ बोलिथे नारद ब्राह्मण, दाड़ी दे विनिवाय ।  
 धमना बरद के नाक नँधवाडव डमरू देवँ फोगवाय ।  
 छद्र की माना नमुद्र बहाउब नगर से देवँ निकार ॥ (सो० गी० पृ० ३६)

यहाँ त्रोध के आत्मबन्धन शरकर और नारद है। आथय पार्वती की माता है। उद्दीपन विभाव के रूप में शरकर का अस्वाभाविक रूप, बेल, डमरू, छद्र माला आदि हैं। पार्वती की माना का कठोर भाषण, लोटा, धोती, पोथी-पत्रा आदि छीनने और बेल, डमरू, छद्र माला आदि को नष्ट करने की इच्छा अनुभाव के अन्तर्गत हैं। उग्रता, आवेश, अमर्ष आदि सकारो भाव है

### वीर-रस

‘उत्साह’ रूप स्थायीभाव का आत्म द वीर रस है।<sup>1</sup> प्राचीन आचार्यों ने चार प्रकार के वीरो का उल्लेख किया है—(१) दानवीर, (२) धर्मवीर, (३) युद्धवीर और (४) दयावीर।<sup>2</sup>

कतिपय आचार्यों ने वीर रस के तीन प्रकारों का उल्लेख किया है। दयारूपक-कार ने दया, युद्ध एव दान के सम्बन्ध में तीन प्रकार का वीर रस माना है।<sup>3</sup> काव्यानुशासनकार के अनुसार धर्मवीर, दानवीर एव युद्धवीर ही वीर रस के भेदक्रम के रूप में सिद्ध होते हैं।<sup>4</sup>

लोकगीतों में वीर रस की अत्यधिक सुन्दर व्यंजना प्राप्त होती है। कहीं लोकगीतों का नायक भूगलो और फिरांगियों से अकेला लड़कर माँ और बहन की लाज रखता है, कहीं कोई भारतीय यानिका मुगल के हाथों पड़ कर अपनी पवित्रता की रक्षा करने के लिए प्राणों का उत्सर्ग कर देती है, कहीं कोई कुनवधू जंठ एवं

1. उत्साह स्थायीभावकः । — साहित्य दर्पण ३/२३२

2. स च दान धर्मयुद्धदंयया च समन्वितश्चतुर्धा स्यात् । बही, ३/२३४

3. उत्साहम्: स च दयारण दान योगात् त्रेषा क्लिप्त मतिगर्वधृतिरुर्धाः ।

—धर्मजय द्विन्दी साहित्य दर्पण व्याख्याकार डा० मत्स्यप्रतिसिंह  
 पृ० २१६ से उद्धृत

4. नयादि विभावः स्वर्णधनुभावो घृत्यादि व्यभिचार्युत्साहो धर्म-दान युद्धनेदो वीरः — हेमचन्द्र, बही,

समुद्र की बसुवित दृष्टि में अग्रमानित होकर जग्नि की भीषण लारों में डबने की तरह की सीप देती है।

भोजपुरी क्षेत्र में प्रचलित एक गीत में वीर रम का परिचायक द्रष्टव्य है—

बघवा के पत्रवा में भाई हो परत बाड़ी,

चनु बाघ हाँकि आजु माई क छोडाई जा।

बिपति के मागत माई परनि बा बेहोम होइ,

माई दुपजे खातिर चनु गरदन बटाई जा।

राज निहले पाट निहले धरम के नाम कइले,

चनु प्रब। फरगिया में इअन बनाई जा।

नीम बीट खादमी के देवता जेहन गने,

इन। के चनु ओकर मबवा नवाई जा।

(भो० सो० में क० २० पृ० ४१)

राष्ट्रीय जन्मोत्सव के जोश से पूर्ण इस गीत में परतन भारतमाता के वीर पुत्रों में शत्रुओं का परास्त करने की कामना जाग पड़ी है। यहाँ फिरगी आत्मबल है और आश्रय ? भारतीय युद्ध। भारत की पराधीन स्थिति और महात्मा गांधी का कागजम उद्दीपन का साथ पर रह है। व्याज रूप चनु की परास्त करने एवं भारतमाता को मुक्त करने की पुकार उठाना अनुभाव है। उग्रता, आवेग एवं गर्व आदि संचारी भाव है।

अवधी गीतों में भी वीर रम के प्रभावशाली उदाहरण प्राप्त होने हैं—

भइया परिया दिहेन मरकाय बलैया लेउं वीरन,

बिरना में लिहे डाल तखवार बलैया लेउं वीरन।

बिरना मुगल की ओरि मब गाठि बलैया लेउं वीरन।

मीर भइया अकेलवड ठाढ़ बलैया लेउं वीरन।

बिरना भीरो बीन बिप बोल बलैया लेउं वीरन।

ननदा हमरा किहिउ अंधियार बनीया लेउं वीरन।

बिरना जूकि मरे मृगुन पठान बलैया लेउं वीरन।

मो भइया ममर जीन ठाढ़ बलैया लेउं वीरन।

बिरना मइया के बहे दूधापार बनीया लेउं वीरन।

बिरना भउओ के हिरदा हुनाम बलैया लेउं वीरन।

(१० की० पृ० ६०३)

इस गीत में एक बहूत दृढ़ उत्प्रेरित भाई साठ मुगलों का सामना करके विजय प्राप्त करता है। यहाँ मुगल शत्रु आत्मबल है और भाई आश्रय है। मुगलों की कुदृष्टि उद्दीपन विभाव है। उग्रता के वेग में भाई का धावी सरकाना और डाल-तलवार उठाना अनुभाव हैं। संचारी भावों के रूप में श्रम, उग्रता आवेग आदि भावों की ध्वनिस्थिति है।

### भयानक रस

'भय' स्थायी भाव से अभिव्यंजित होने वाला रस 'भयानक रस' है। भाव-प्रकाशनकार शारदातनय ने भयानक रस के स्वरूप का समुचित विवेचन किया है।<sup>1</sup> काव्य कविदो ने नीच प्रकृति के व्यक्तियों को इसका आश्रय माना है।

लोकगीतों में मानव-हृदय के भाव अपने सहज-स्वाभाविक रूप में अभिव्यक्त होते हैं। ग्राम्य-स्थियां सरल एवं भौम्य स्वभाव से युक्त होती हैं और अपने स्वभावानुकूल उत्पन्न मनोभावों की गीतों के एक-एक शब्द में सजो कर रख देती हैं। नारी का सुकोमल हृदय भयाघात की तीव्रता को महार नष्टी कर पाता। बादल की कड़क और बिजली की चमक भी उनके हृदय को भय-वर्णित कर देती है। लोकगीतों की विरहिणी नायिका के समक्ष भावन-भाटो की अंधेरी रात भय ही भीषणता लेकर आती है। एकान्त-वास प्रसिद्ध मन सिंह-सिंह उठता है।

भोजपुरी और अवधी लोकगीतों में भयानक रस का समुचित संचार लक्षित होना है। भावनाओं की सहजता और अभिव्यक्ति की स्वाभाविकता हृदय को प्रभावित कर लेती है।

एक भोजपुरी गीत में भय का रसात्मक निरूपण उपलब्ध होता है—

बसहा चढ़त सिव के बइली बरिबतिया राम ।

डंगला जियरा अगवा लपेटले बाड़े साप ॥

अग मे विभूति सोभे, गले मुँडमाला राम ।

डेराला जियरा बरवा छोड़ेले फुफकार ॥

मन मे विचारे मैना गउरी अति सुन्दर राम ।

डेराला जियरा बरवा मिनेले बउराह ॥

(भो० प्रा० गी० ५० ३६५)

इस गीत में शंकर के भयावने स्वरूप का वर्णन किया गया है। पार्वती की माता मैनावती अपनी कन्या के लिए इस प्रकार के भयकर वेपधारी वर को देखकर भयभीत हो जाती है। यहाँ भय के उत्पादक शंकर आलम्बन हैं, आश्रय मैनावती है। साँप, विभूति, मुँडमाला आदि उद्दीपन हैं। हृदय का भयभीत होना अनुभाव है और पास, शंका, चिन्ता आदि संचारी भाव हैं।

अवधी बोली के एक गीत में भी भयानक रस का सुन्दर संचार लक्षित हो रहा है—

1. . . . .

आस्यते च यशस्तस्माद् भयं तु धननात्कम् ।

भयेनानोद्यतो जन्तोर्जायते स भयानकः ॥

—शारदा तनय, भावप्रकाशन, २ य अधिकार ।

एक ल गोरिया अगवा क पानरि दूमरे पिवा परदेस ।

निसरे मेह भमाभन वरसै सावन अधिक अदेस ॥

भादों रनि भयावनि ऊषी गरजै अह घहगाय ।

लउका लउके बदरा गरजै छतिमा दरद उठि जाय ॥ (गो० सा० पृ० १११)

कोई वियोगिनी नायिका सावन-भादो की नूपलागार वर्षा, अनेरी रात गरजने हुए बादल और बौधती हुई बिजली से भयभीत हो उठी है। उमका हृदय भव और पीडा से विदीर्ण हो रहा है। यहाँ सावन-भादों की अंधकारपूर्ण रात, आलम्बन है, वियोगिनी स्त्री आश्रय है और बादल, बिजली वर्षा आदि उद्दीपन हैं। हृदय में दर्द उठना अनुभाव है और प्राण, चिन्ता, विषाद आदि संचारी भाव हैं।

### बीभत्स-रस

'जुगुप्सा' स्थायीभाव का आस्वादन 'बीभत्स-रस' है।<sup>1</sup> घृणोत्पादक वस्तुएँ और कार्यों को देख कर मन में जुगुप्सा का भाव उत्पन्न होता है, जो बीभत्स रस का उद्रेक करता है। घृणित एवं गदित वस्तुओं का वर्णन साहित्य में घृणोत्पादक न रह कर आनन्दानुभूति दायक बन जाता है। बीभत्स का वर्णन महंणीय एवं निन्दनीय के प्रति घृणा का भाव उत्पन्न कर उनके विपरीत उत्तम एवं ग्रहणीय के प्रति आर्मा का कारण बनता है और आनन्द का सृजन करता है। बीभत्स के अन्तर्गत सम्यक् कुत्सित, गदित एवं निन्दनीय पदार्थ एवं कार्यों की गणना होती है।<sup>2</sup>

लोकगीत में यत्र-तत्र मानव हृदय की जुगुप्सा उमठी हुई दिखाई देती है समाज की अरिचकर नीतियों के प्रति, परिवार के अप्रिय सम्बन्धों के प्रति और व्यक्तियों की अपरिष्कृत वृत्तियों के प्रति लोकगीतों में सर्वत्र एक घृणात्मक अभिव्यक्ति का आभास मिलता है। मन में उत्पन्न यह घृणा और विनृपणा व्यावहारिक जगत् में परिस्थितियों का प्रतिरोध या कर नीतों के मसार में उन्मुख प्रकाशन पाती है।

भोजपुरी और अवधी लोकगीतों में बीभत्स रस का सुन्दर मन्चार दिख देता है।

एक भोजपुरी लोकगीत में समाज-प्रचलित अनुचित विवाह-प्रथाओं के सम्बन्ध में बीभत्स रस का प्रभावपूर्ण चित्रण किया गया है—

सिकुरल चाम जइसे सुखत चुलेला आम महुवा,

फटलवा लेदखा हटे वाबू जी ।

आखि से सुभत कम हरदम धीचत दम

माथवा के वारवा चवरवा हले बाबू जी ।

1. जुगुप्सास्थायीभावस्तु बीभत्सः कथ्यते रसः ।

—साहित्य दर्पण, ३-२३६

2. महंणीयस्य निन्द्याश्च कुत्सनीयस्यो भवेत् ।

स भावः कथ्यते सद्भिर्बीभत्स इति संज्ञया ॥

—हिन्दी साहित्य दर्पण, व्याख्याकर सत्यव्रतसिंह, पृ० ३



मुँहवा में दाँत नहीं गाले मुँहें लार घुए,  
बोलनी पर भीतर सडल बबबू बाबू जी ।  
पति कर देखि गति, भागल भइल मति,  
रोड़-रोड़ करीला बिटान भोर बाबू जी । (भो० लो० मे क० रस पृ० ४८०)

कोई नवविवाहित स्त्री अहत्किर पति के घृणित स्वरूप का वर्णन करती हुई अपनी भाग्यहीनता का प्रदर्शन कर रही है। यहाँ पति का अहत्किर रूप आलम्बन है और पत्नी आश्रय है। मिक्का चमड़ा, फटे वस्त्र, मन्द-उजान नेत्र, दन्तहीन मुख एवं दुर्गन्ध उद्दीपन विभाव है और विपाद, व्याधि, अपस्मार अदि सनारीभाव है।

वीभ्रत रस का एक उदाहरण प्रबन्धी लोकगीत में भी प्राप्त होता है—

मिनियहि बूढ़ी भोजी पाँव के पनहिवा हो,  
खुनवां हूवीं तरवरिया हो राम ।  
कवने बन नाहि हरिन का देखा हो,  
भइवा मिकार मेनि आयव हो राम ।  
कंधहि मारेव देवरा कहंवा गिरायेव,  
कहंवा चिन्हिया मेडरानी हो राम ।  
ऊँधवहि मारेव भउजी बिचवा गिरायेव हो,  
मरग चिन्हरिया मेडरानी हो राम ।  
जोनेहे भयवा कलंगिया मत मोहै हो,  
मोने भाय बांगा चोच मारे हा राम ।  
तुहरहि छोडि देवरा आने कँ न होबय हो  
तनि यक लोथिया देखावहु हो राम ।

(लो० रा० पृ० १५०)

इस गीत में किसी कामुक व्यक्ति द्वारा, भाभी को प्राप्त करने के लिए, अपने सगे भाई की हत्या का उल्लेख किया गया है। कामेच्छा-तृप्ति के लिये भाई की निमंत्रण हत्या करना वीभ्रततापूर्ण कार्य है। यहाँ देवर का कुछय आलम्बन और भाभी आश्रय है। उद्दीपन विभाव के रूप में रत्तझूबी तलवार, चील-नौआ लोथ आदि का वर्णन है। मृत पति को देखने की कामना अनुभाव और मोह, विपाद व्याधि आदि संचारी भाव हैं।

### अद्भुत-रस

'विस्मय' स्थायीभाव में निष्पन्न होने वाला रस 'अद्भुत-रस' कहलाता है। प्रत्येक रस में 'लोकोत्तर चमत्कार' की मूल स्थिति होती है, जहाँ सामाजिक अथवा चित्त का विस्तार पाता है। अलौकिक काव्यार्थ के परिधीयत्व से सहृदय सामाजिक अन्तःकरण में एक ऐसी ज्ञान-धारा प्रवाहित होने लगती है जिसमें हृदय की विशालता साकार हो उठती है। हृदय की यह विशालता 'चमत्कार' अथवा 'विस्मयाविष्टत' कहलाती है। यह चमत्कार अथवा विस्मयावेश अद्भुत रस का स्वरूप है। प्रत्येक रसानुभाव में 'विस्मयावेश' संप्रहित रहता है। इसलिए कवि पं० नारायण के अनु-

सार समस्त शृंगारादि रसों की 'प्रकृति' अद्भुत रस ही है।<sup>1</sup> सभी रसों के आस्वाद में विस्मय के इस अनुपातन के कारण ही अद्भुतरस को समस्त रसों का अन्तनियामक सार तत्व माना गया है। प्रमुख आलंकारिक मानुदत्त ने भी शृंगारादि रसों के श्रानन्द चमरहार में 'चित्त विस्मृति' अथवा 'विस्मय' को ही अग्ररूप से स्वीकार किया है।<sup>2</sup>

विस्मय-रस अत्यन्त लक्षित होता है। अस्वाभाविक और विस्मयोद्गादक तथ्यों का मचयन करता है। यही विस्मय-रस जब उसकी वाणी में बँध कर अभिव्यक्त होता है, तब अद्भुत सौन्दर्य की सृष्टि होती है।

भोजपुरी और अवधी लोकगीतों में अद्भुत रस की अपूर्व छटा विकीर्ण है। स्त्रियों के भोले हृदय से निकले हुए विस्मयोद्गादक ममप्र अन्न करण को रमाभिभूत कर देते हैं।

भोजपुरी गीत के अन्तर्गत अद्भुत रस की अभिव्यञ्जना देखिये—

जो हम होई सामी सत के तिगिबवा रे ना,  
रामा अगिन होबमु जूड पनिषा रे ना।  
जंमे चन्दा डलली करहिया मे हयवा रे ना  
रामा तसही अगनो भइली पनिषा रे ना।  
मुंहवा मे हमलिया देके रोवे ओकर समिया रे ना,  
रामा मोर सती चलती नइहरवा रे ना।  
रामा मुंहवां हमलिया देइ हूँमे सातों भइया रे ना  
रामा बहिनी जोये डडिया फनाबहु रे ना ॥

(भो० लो० मे क० र० पृ० ४४१)

पति के द्वारा कलकिता एक स्त्री अपने सतीत्व की परीक्षा देने के लिये खोलते हुए तेल की कड़ाही में हाथ डालती है तभी आश्चर्यजनक रूप से जलती हुई आग पानी बन जाती है और सती स्त्री की पवित्रता प्रमाणित हो उठती है। इस गीत में अग्नि का पानी बन जाना आलम्बन है, स्त्री के पति एवं भाई आश्रय हैं। कड़ाही, आग आदि उद्दीपन हैं। विस्मयोद्गादक दृश्य देखकर स्वाधी का रोना और भाइयों का हँसना अनुभाव हैं। सचारी भावों के रूप में संका, हर्ष, तर्क, भोत्सुक्य आदि भावों का निरूपण है।

1. रसे सारदचमत्कारः सर्वत्राप्यनुभूयते।  
तच्चमत्कार मारत्वे सर्वत्राप्यद फुतोरसः ॥

हिन्दी साहित्य दर्पण व्याख्याकार सत्यव्रतसिंह, पृ० १०६ से उद्धृ०।

2. शृंगारादौ चमत्कारदर्शनाद यत्र मनोविस्तृतिरंगतया भासते तत्र शृंगारादमो रसाः। प्राधान्येन यत्र भासते तत्राद्भुत एव रसः ॥

—मानुदत्त, रस तरंगिणी १ म

अद्भुत रस का एक सुन्दर उदाहरण अवधी लोकगीत में भी उपलब्ध है—

यक बन गयउं दुहरे बन गइउ  
 तिमरे मां बोलिया ठमाकी हो राम ।  
 तूहगहि छौंड़ी देवरा आने के न होबइ हो  
 तनी यक अगिया लै आवी हो गम ।  
 जीवी देवर मोर अगिया क गये हौ  
 अंबरे से उठी है अगिनिया हो राम ।  
 मुंहवा पटुक दडक रोवा है देवरवा हो,  
 भोजी पगिनिया छन कीन्ह हो राम ॥ (लो० रा० पृ० १५०-५१)

इस गीत में एक साध्वी स्त्री कामुक देवर से प्राण पाने के लिये अपने अंबरल से अग्नि उत्पन्न करके भस्म हो जाती है। यहाँ अंबरल से अग्नि का उत्पन्न होना आसम्भन है और आश्रय के रूप में देवर का उल्लेख है। घोर जंगल, अंबरल और अग्नि उद्दीपन विभाव हैं। देवर का खन करना और भाभी को छलनामयी ममभक्ता अनुभाव है। ग्लानि, मोह आदि सचारी भाव है।

### शान्त रस

'शम' स्थायी भाव का आस्वादन शान्त-रस है। इस रस का उद्भेक उत्तम प्रकृति के व्यक्तियों में होता है।<sup>1</sup> कल्पिय आचार्यों ने शान्त रस का स्थायी भाव निर्वेद माना है। आचार्य मम्मट के अनुसार तत्त्व ज्ञानज निर्वेद शान्त रस का स्थायी-भाव है।<sup>2</sup> आचार्य अभिनवगुप्त ने भी 'निर्वेद' स्थायीभाव को ही स्वीकार किया है।<sup>3</sup> इसमें मन्देह नहीं कि आचार्य अभिनव गुप्त की मान्यता पर ही आचार्य-मम्मट की धारणा आधारित है। इसके विपरीत विश्वनाथ कविराज ने 'शम' की महत्ता निर्धारित की है। इस महत्त्व निर्धारण के पक्ष में दशरूपकार का शान्त-विमर्श है जिसमें शान्त के स्थायीभाव के रूप में 'शम' का निरूपण किया गया है।<sup>4</sup> आचार्य आनन्दवर्द्धन ने शान्त के स्थायी भाव के रूप में 'तृष्णाक्षयसुख' का उल्लेख किया है<sup>5</sup> जो निर्वेद का ही नामान्तर है। आचार्य अभिनव गुप्त ने निर्वेद, तृष्णाक्षयसुख और शम का समीकरण स्थापित करते हुए सिद्ध किया है कि इनमें मूलभूत कोई तात्त्विक भेद नहीं है केवल शब्द-भेद है। शम और निर्वेद दोनों आरमस्वभाव रूप हैं।<sup>6</sup>

1. शान्तः शमस्थायिभाव उत्तमप्रकृतिर्मतः । — साहित्य दर्पण ३-२०५
2. निर्वेद स्थायिभावोऽस्ति शान्तोऽपि तत्रोऽस्ति रसः । — काव्य प्रकाश, ४ में उल्लास
3. तत्त्वज्ञानजो निर्वेदोऽस्य स्थायी । — अभिनव भारतीय, पृ० २:६-७०
4. शमप्रकर्षोऽनिर्वेद्यो मुदिता दैस्तदात्मता । — दशरूपक, पृ० ४-४५।
5. शान्तश्च तृष्णाशाशय सुखश्च यः परिपोषस्तत्कलदाशो रस प्रतीयत एव । — ध्वन्यलोक, उद्योता ३
6. हिन्दी साहित्य दर्पण, — व्याख्याकार मत्स्यव्रतसिंह पृ० ३२

लोकगीत में शान्त-रस की प्रबल धारा प्रभावित होती है। जीवन और जगत के कठिन सतानों से संवस्त होकर सामान्य जन का मन अलक्षित सत्ता के प्रति आक्रान्त हो उठता है। समाज की अमान्यता और क्षणभंगुरता से निलिप्त होकर वह बिगम के मोह में पड़ जाता हुआ ऊर्ध्वमुखी होना जाता है। मन को यह विश्राममयी स्थिति लोकगीतों में स्थान-स्थान पर मुखरित हो उठी है।

भोजपुरी और अवधी लोकगीतों में शान्त-रस के अनेक उदाहरण प्राप्त होने हैं। आत्मरक्षावादो भाजपुरी और अवधी जनता के हृदयोद्गार अपनी सम्पूर्ण पवित्रता एवं सहजता के साथ गीतों में अभिव्यक्त हुए हैं।

एक भोजपुरी गीत में शान्त रस की समुचित अभिव्यक्ति हुई है—

का देखि मन भडले हो दीवाना का देखि के ।  
मानुस देह देखि जन भूल, एक दिन माटी होइ जाना । का देखि ।  
आरे ई देहिया कागज की पुडिया बून पडत मिहिलाना । का देखि ।  
एहि देहिया के मलि मलि धोवयो चोवा चनन लगाई ।  
ओहि देहिया पर कागा भिनके, देखत लोग घिनाई । का देखि ।

(भो० लो० गी० पृ० ४५३-५८)

यहाँ मानव-शरीर की नश्वरता का निरूपण किया गया है और अप्रत्यक्ष रूप से ईश्वर के प्रति प्रेम का उपदेश दिया गया है। क्षणभंगुर मानव-शरीर आलम्बन है और ज्ञानी व्यक्ति आश्रय है। कागज की पुडिया का जल की बूंद द्वारा नष्ट होना, मृत शरीर पर कौआ भिनकना आदि उद्दीपन हैं। दुर्गति-प्राप्त शरीर को देख कर पूजा उत्पन्न होना अनुभाव है। निर्वेद, हर्ष आदि सचारी भाव हैं।

अवधी लोकगीतों में भी शान्त रस प्रधान मनोभाव की अभिव्यक्ति हुई है—

ई देहिया तखर की छदियाँ,  
भयै कतौ कोउ नाय जो मन भंखहि राम ।  
मब भयन मे राम राय गुरु जी मे बन्दगी,  
मात पिता के सेवा करि से मनवा लगाय के ।  
देई-देवा नाहक पूजै चीरा बघाय के  
दुनिया मा नेकी कौमे घोरे दिन कँ जिन्दगी ॥ (क० लो० पृ० ७३५)

इस गीत में भी जीवन की क्षणिकता का प्रतिपादन किया गया है। यहाँ भी आलम्बन रूप में क्षणभंगुर शरीर और आश्रय रूप में ज्ञानी व्यक्ति का वर्णन है। मृत्यु की छाह मृत्यु की भावना आदि उद्दीपन हैं। देवी-देवताओं से विरक्ति, गुरुजनों के प्रति श्रद्धा और परोपकार की भावना अनुभाव है। सचारी भावों के रूप में निर्वेद, हर्ष आदि की योजना है।

इन तीनों रसों के अतिरिक्त आत्मस्थ एवं भक्ति रस का भी परिपाक लोकगीतों में प्राप्त होता है।

### वात्सल्य-रस

वात्सल्य रस को पहले सतान-विषयक रति से उत्पन्न एक भाव मात्र माना जाता था। परन्तु आगे चल कर राजा भोज एवं विश्वनाथ ने इसे रस रूप में स्वीकार किया।

लोकगीतों में वात्सल्य रस का व्यापक प्रकार है। जन्म सम्कार सम्बन्धी गीतों में वात्सल्य की अपूर्व धामा दिखाई देती है। समस्त लोकगीतों की तुलना में सिधु-जन्म के अवसर पर गाये जाने वाले गीतों की संख्या बहुत अधिक है, जो वात्सल्य की व्यापकता को प्रमाणित करती है।

भोजपुरी क्षेत्र में प्रचलित एक सोहर में वात्सल्य रस का सरस प्रवाह अवलोकनीय है—

आवहु मोर पगोमिनि, गोद देयादिनि हो।

ललना, होरिला जनमवा के मोहर गाइ मुनावहु हो।

होरिला मनोहर गोदिया में कियकेला सुख होला हो।

ललना देखि-देखि उमड़त मनवा मनावहु हो ॥ (भोज० प्रा० गी० पृ० ७)

इस गीत में कोई स्त्री पुत्र जन्म के अवसर पर पुलकित होकर समस्त स्त्रियों को मगल-गान के लिये आमंत्रित कर रही है। अपने मुन्दर लाल को देख-देख कर उमका हृदय आनन्द से आलोकित हो उठता है। यही पुत्र का जन्म आलम्बन है और आश्रय के रूप में पुत्र की माता का विषय हुआ है। पुत्र का मनोहर रूप और उमका गोदी में किलकिलाना उद्दीपन विभाव हैं। पुत्र की माता का अन्य स्त्रियों को मगल-गान हेतु बुलाना और पुत्र को देखकर उसके मन में आनन्द उमड़ना अनुभाव हैं। सचारी भावों के रूप में हर्ष, उत्कंठा आदि भावों की योजना है।

वात्सल्य रस का एक प्रभावपूर्ण उदाहरण अवधी लोकगीतों में प्राप्त होता है—

चैतइ को तिथि नउमी कि नौवत बाजइ।

राजा राम लिहिन अउतार अयोधिया के ठाकुर।

× × ×

राम के मथवा अजरिया बहुत निक लागै अधिक छवि लागइ।

मानौ कमल कर फूल भँवर सिर सुन करै।

राम के पाय पँजनिया बहुत निक लागै अधिक छवि लागइ।

× × ×

ऐमी मूरत औ पउतिउं हृदय बसउतिउं।

पीत पिताम्बर ओड़उतिउ ललन कहि बोलउतिउं। (क० को० पृ० ३०१)

इस गीत में राम जन्म के अवसर पर उस्ताह एवं आह्लाद से उद्दीपित किसी अयोध्यावासी स्त्री की मधुर वामना अभिव्यक्त हुई है। यहाँ राम का जन्म आलम्बन है और अयोध्यावासी स्त्री आश्रय है। राम के माये पर घोषित मुन्दर केश-राशि, राम के पाँवों बंधे हुए नूपुर और उनकी मंजुल ध्वनि उद्दीपन का कार्य कर रही है। राम के मौन्दर्य को देख कर उसे हृदय में बसाने की इच्छा तथा राम को

पीताम्बर पहनाने और सात' कह कर बुलाने की अभिनाय अनुभाव है। हर्ष, मोह, उरकटा आदि संचारीभाव है।

### भक्ति-रस

प्राचीन आचार्यों ने भक्ति रस को भी देव-विषयक रति-भाव माना था। किन्तु परवर्ती विचारकों ने भक्ति को स्वतन्त्र रस की समा प्रदान की जिसे ब्रह्मानन्द के आदर्श पर प्रत्येक रस की गति अवलम्बित है उसका मूल तत्व भक्ति ही है। भक्ति की उत्कृष्टता एवं प्रगाढ़ता पर विचार करते हुए उसे रस की कोटि में रखना सर्वथा उचित है।

लोक-जीवन से भक्ति का विशेष महत्त्व है। सामान्य जनता पूर्ण रूप से आस्तिक होती है। लोकगीतों में विभिन्न देवी-देवताओं के प्रति भक्तिमयी भावनाओं का प्रकाशन प्राप्त होता है।

एक भोजपुरी लोकगीत में भक्ति-रस का पूर्ण समावेश लक्षित हो रहा है—

चार धोरिया जल बल बीचवा गम्भीरवा ए देवी हो ।

साहि बीच मदिलवा तोहार, दु.खवा हर देवी हो ।

ऊच रे मदिलवा के नीची रे दुवरिया हो,

मइया मोनी जडल वा केवार ।

सानु मारे हट्टुवा ननदिया पारे गारी हो मइया,

गोतिनी बभिनिया घइली नाव ।

मोर मोद भरलो मइया, गोतिनी बभिनिया घइली नावं ।

(भो० लो० गो० पृ० ३४७)

कोई ग्रामीण स्त्री अपने ब्रह्मत्व से दुखी होकर भगवती शीतला माता से दुःख-निवारण की प्रार्थना कर रही है। इस गीत में देवी शीतला आलम्बन है और भक्तिन स्त्री आश्रय है। चारों ओर अथाह जल में तिरा मदि, द्वार, और रत्न-जटित केवाड़ उद्दीपन हैं। स्त्री के द्वारा दुःख-प्राण के लिये की जाने वाली प्रार्थना अनुभाव है। चिन्ता विपाद अस्तिमुच्य आदि संचारी भाव हैं।

अवधौ क्षेत्र में प्रचलित एक लोकगीत में भी भक्ति-रस का प्रबल संचार उपलब्ध होता है—

मैया के दुबारे एक हरिबर पीपर

हहर हहर हहराये हो माय ।

मेरो मन खोचै तेरे दरमन को ॥

मैया के दुबारे एक गंगा बहत है,

लहर लहर लहराये हो माय ।

मेरो मन खोचै तेरे दरमन को ॥

(संस्कार गीत पृ० १८-१९)

इस गीत में भक्ति-भावना से पूर्ण स्त्री-हृदय की व्याकुलता प्रकट हो रही है। यहाँ भी देवी आलम्बन रूप में हैं और भक्तिन स्त्री आश्रय है। उद्दीपन के रूप में

देवी के द्वार पर हहराता हुआ पीपल वृक्ष एवं लहराती हुई गंगा की योजना है। स्त्री के मन में उत्तरार्ध दर्शन की उत्कण्ठ अभिलाषा अनुभाव है। सवागी भावों के रूप में हर्ष, ओत्सुक्य मोह आदि की स्थिति है।

उपयुक्त विवेचन से स्पष्ट है कि लोकगीतों में रस की अनन्त धारा उद्दीपन वेग से प्रवाहित हो रही है। गीतों का प्रत्येक शब्द रस की प्रबल लहर बन कर रूहमय-जनो को आनन्द मग्न कर देती है।

### लोकगीतों में अलंकार योजना

अलंकारों का महत्त्व जितना काव्य के क्षेत्र में है, उतना लोक गीतों के क्षेत्र में नहीं है। कविता में शब्द और अर्थ की रमणीयता उत्पन्न करने का महत्त्वपूर्ण श्रेय अलंकारों को प्राप्त है। संस्कृत-साहित्य के प्राचीन आचार्य भामह, दण्डी, उद्भट एवं रुद्रट ने अलंकार को काव्य की आत्मा सिद्ध करने की चेष्टा की है। आचार्य भामह ने कहा है कि जैसे सुन्दर मुख वाली स्त्री आभूषणों के बिना शोभा नहीं पाती, वैसे ही सुन्दर कविता अलंकारों के बिना मनोहर नहीं लगती।<sup>1</sup> आचार्य दण्डी ने काव्य के शोभादायक धर्मों को अलंकार माना है।<sup>2</sup> चन्द्रालोककार जयदेव ने अलंकार को काव्य के अनिवार्य धर्म के रूप में स्वीकार करते हुए कहा है कि जिस प्रकार उष्णता के अभाव में अग्नि का अस्तित्व असंभव है उसी प्रकार अलंकार के अभाव में काव्य की कल्पना नहीं की जा सकती।<sup>3</sup> अलंकारवादी आचार्यों के विरोध में अनेक आचार्यों ने काव्य में अलंकार की अप्रधानता निर्दिष्ट करते हुए अपने-अपने मतों का प्रतिपादन किया है। रीतिवादी विचारक वामन ने काव्य में अलंकार की अपेक्षा गुण का प्राधान्य माना। उनका मत है कि जैसे लावण्य आदि गुणों से विक्षिप्त रमणी का रूप कटक-कुण्डल आदि अलंकारों की सुन्दर योजना से और चमक उठता है वैसे ही माधुर्य आदि गुणों से युक्त कविता का स्वरूप अनुप्रास उपमा आदि अलंकारों की समुचित योजना से मनोरम बन जाता है।

कविता के माधुर्य आदि गुण तो रमणी के लावण्य आदि गुणों की भाँति हैं जिनके अभाव में अनुप्रास, उपमा आदि अलंकार वैसे ही श्री हीन प्रतीत होते हैं जैसे लावण्य आदि के अभाव में रमणी के कटक-कुण्डल आदि अलंकार हतप्रभ लगाने करते हैं।<sup>4</sup> ध्वनिवादी विचारकों ने भी अलंकारों के अप्राधान्य की पुष्टि करते हुए उन्हें

1. न कान्तमपि निर्भूयं विभाति वनितामनम् । —भामह, काव्यालंकार, १/१३
2. काव्या शोभाकरान् धर्मनिस्तं हारान् प्रचक्षते । —दण्डी, काव्यादर्श
3. अंगी करोति यः काव्यं शब्दाधीनलक्ष्मि । असौ न मन्यते कस्मादु नुष्णाम न लक्ष्मी ॥ —जयदेव, चन्द्रालोक । १/८
4. शुवतेरिव रूपमवाव्य स्वदत्ते शुद्ध गुणं तदप्यतीव । विहित प्रणयं निरुत्तरामिः मदलंकार विकल्पकल्पनाभिः ॥ यदि भवति वचश्च्युतं गुणैर्म्यो व्युरिव यौवन दग्ध्यमंगनायाः । अपि जनश्रितानि दुर्भगत्वं नियममलंकरणानि संश्रयन्ते ॥

काव्य के अस्थायी धर्म के रूप में स्वीकार किया है। ध्वन्यालोककार ने स्पष्ट रूप से कहा है कि रम्य रूप अगो भी दृष्टि से ही अलंकारों का ग्रहण-परित्याग, निर्वाह-अनिर्वाह आदि सम्भव है। अलंकारों का ग्रहण-परित्याग इन बातों का प्रमाण है कि वे काव्य के अस्थिर धर्म अथवा आगमागो बंदिष्ट्य है। काव्य में अलंकारों की उपयोगिता काव्य के वाच्य-वाचक रूप अगो की शोभावर्धिता के ही कारण है।<sup>1</sup> आचार्य मम्मट ने भी उक्त तथ्य के पक्ष में अपना विचार निरूपित किया है।<sup>2</sup> रमवादी आचार्यों ने अलंकारों का रमाभिव्यक्ति के सहायक तत्त्व के रूप में स्वीकार किया है। किन्तु, काव्य के अनिवार्य एवं स्थायी धर्म के रूप में उसकी कोई महत्ता नहीं है। साहित्यदर्पणकार ने अलंकार को अस्थायी धर्म के रूप में स्वीकार किया है जो अगद बाजूबन्द) आदि अलंकारों की भाँति (गद्य के शरीर) मूल गद्य और अर्थ की शोभा बढ़ाया करने हैं। और (काव्य के आगमभूत) इस भाव के अभिव्यजन में सहायक दृष्टा करते हैं।<sup>3</sup>

समस्त मत मतान्तों पर दृष्टिपात करते हुए निर्विवाद रूप में कहा जा सकता है कि अलंकारों का अस्तित्व के मूल गीतों की अभिव्यक्ति होनी है और रमोद्देक में सहायता मिलती है।

कविता की भाँति में लोकगीतों भी मानव-हृदय की कोमल भावनाओं की अभिव्यञ्जना रहती है। कविता में हृदयगत भावनाओं की एक विनिष्ट नियम-निर्दिष्ट अभिव्यक्ति-प्रणाली होती है, परन्तु लोकगीत में हृदय के उद्गार सर्वथा मुक्त रूप में विचरण करते हैं। कविता की मरिदा नियमों के दृष्टिम बाध के महारे जोश के विभिन्न क्षेत्रों में प्रवाहित होती है परन्तु लोकगीत पहाड़ी ऋतु की भाँति स्वच्छन्द वेग और उन्मुक्त तरंगों में मचलते हुए सारे सभार को अपने स्वयं में बाध नेता है। इसलिये कविता में जो बाह्य और आन्तर नियम-निर्वाह लक्षित होता है, वह लोकगीतों में नहीं। कविता में अलंकारों की प्रयासपूर्ण समुचित योजना उपलब्ध होती है, परन्तु लोकगीतों में उसका नितान्त अभाव रहता है। लोकगीतकार गीत निर्माण के समय केवल भाव-प्रेरणा से उद्बलित होता है भावा, छन्द अलंकार पर उमका किञ्चित्

1. विवक्षा तदरत्वेन नागित्वेन कदाचन ।  
कान्ते च ग्रहण त्यागो न तनिर्वहणोपिना ॥  
निष्कृद्वावपि चागत्वे यत्नेन प्रत्यवेक्षणम् ।  
रूपका देर लकार वर्गस्थापत्व साधनम् ॥ —ध्वन्यालोक । २/१८-१९
2. वाच्य वाचक सक्षणान्यगानि ये पुन (अवनम्बन्ते) तदायितास्तेऽनकाराः  
मन्तव्या, कटकादिवन् ।  
—ध्वन्यालोक लोचन २/६
3. उपकुर्वन्ति त सन्त मेऽङ्ग द्वारेण जातुचित ।  
हारादिवबलकारास्तेऽनुप्राप्तीन्मादयः ॥ —मम्मट काव्य प्रकाश । ८/१२
4. शब्दार्थयोरस्थिरा ये धर्माः शोभातिशयिनः ।  
रसादीनुपकुर्वन्तोऽलंकारास्ते ऽङ्गादिवत् ॥



भी ध्यान नहीं रहता, जबकि इनकी अपेक्षा नहीं कर सकता। यद्यपि लोकगीतकार एक कवि की भाँति अपने निर्माण के प्रयत्न सजग नहीं होता, तथापि उसकी कृति किसी कवि की कविता से कम मूल्य नहीं रखती। अनुभूति पक्ष की तुलना में वह कविता के समवक्ष गहराई और व्यापकता से युक्त होती है और कलात्मक पक्ष की दृष्टि से भी वह समस्त आवश्यक तत्वों से परिपूर्ण होती है। यही कारण है कि लोक गीतों में अनेक प्रकार के अलंकारों की व्यप्यासित योजना उपलब्ध होती है।

यदि हम लोकगीतों में प्राप्त होने वाले अलंकारों का विवेचन करेंगे। लोकगीतों में शब्दांशकार की अपेक्षा अर्थालंकार के उदाहरण अधिक संख्या में प्राप्त होते हैं। प्रायः रूपक और उपमा का बहुल्य दिखाई देता है।

### अनुप्रास २. लकार—

एक भोजपुरी गीत में वर्णों की स्वरूपगत एवं क्रमिक आवृत्ति से उत्पन्न छैकानुप्रास की छटा द्रष्टव्य है—

मरिचि के भारे भुरे घिया मरि जइसी,  
छुटि जइले मरेहुआ सन्ताप हे। (भो० घा० गी० पृ० २७)

अवधी गीत में भी छैकानुप्रास का उदाहरण प्राप्त होता है—

आई बरात दुआरे मां बाजी बाजनन भई भंकार रे।  
सब कोज निहारे अरतिया बरतिया श्रीबर शब्द ओनाय।  
(अ० ली० प० पृ० २००)

अन्यत्र एक भोजपुरी गीत में वर्णों की पुनः-पुनः आवृत्ति के कारण, वृत्त्यनुप्रास की सुन्दर योजना हुई है—

बंसिया बजाई बस कइले कन्हैया जी। (भो० घा० गी० पृ० ३११)

इसी प्रकार का सौन्दर्य अवधी गीत की इस पंक्ति में प्राप्त होता है—

“बाहर बाजे बघइया, भीतर उठै सोहर।” (क० वी० पृ० २६४)

अन्त्यानुप्रास का सुन्दर प्रयोग एक भोजपुरी गीत में हुआ है—

भिन्नभिन्न बहेला बयार, पवन मतडोलि रही।  
डोलै नवसगिया क डार, कोइलिया कुहुकि रही। (क० वी० पृ० १०२)

अवधी गीत में भी अन्त्यानुप्रास का अत्यन्त सुन्दर उदाहरण प्राप्त होता है—

अथवा महुलिया धन पेड़, तेही रे बीच राह पगे।  
रामा तेहि बीच ठाढ़ी एक तिरिया मनै मां बैराग भरी॥

(क० वी० पृ० १०३)

भोजपुरी गीत की इन पंक्तियों में श्रुत्यनुप्रास की मधुरता मुखरित हो उठी है—

काचे ह बंसिया बनवत कन्हैया जी,  
छेद कइत तू दुइ चार।

(भो० घा० गी० पृ० ३१२)

यहाँ बालक पाद के महयोग से सामान्य कथन को विशेष कथन के द्वारा पुष्टि की गई है। जैसे बोरवी की आग धीरे-धीरे मुलगती रहती है, वैसे ही संतान-हीन स्त्री का हृदय अभाव की पीड़ा में जलता रहता है।

अवधी गीत में भी उदाहरण अलंकार की सुन्दर-योजना प्राप्त होती है—

जैसे कुम्हार क ओधा त भवकि-भवकि रहे।

बेटा बैमइ माई क करेजवा त धधकि-धधकि रहे। (क० कौ० पृ० २५२)

पुत्र के लिये माता के हृदय में चिन्ता की अग्नि उसी प्रकार धधकती रहती है, जैसे कुम्हार का बाबा निरन्तर धधकता रहता है।

### रूपक अलंकार—

रूपक अलंकार का प्रयोग भी लोकगीतों में अत्यधिक मात्रा में प्राप्त होता है। गायरूपक का लोकगीतों में नितान्त अभाव है। सर्वत्र निरंग रूपक ही प्राप्त होते हैं।

॥क भोजपुरी गीत में अपूर्ण आरोप के कारण अपूर्ण सांगरूपक उपलब्ध होता है—

मत सुकीरित के छइववा परेम केरा लेजुर हो।

ललना पनिवा भरऊ भकभोरि मागि भोर सेनुर हो।

(भो० लो० सा० का अध्ययन पृ० २२७)

यहाँ कुएँ से पानी भरने का रूपक बाधा गया है। सत्य और सुकीर्ति रूपी घडा है, प्रेम रूपी डोर है, स्त्री रूपी पनिहारिन है परन्तु कुआ और जल की स्पष्ट व्याख्या नहीं है। सम्भवतः लोकगीतकार का आशय समार रूपी कूप से मोक्ष रूपी जल प्राप्त करना है। सम्पूर्ण अवयवों का वर्णन न होने से यह सांगरूपक नहीं है।

इसी प्रकार वा उदाहरण एक अवधी गीत में भी प्राप्त होता है—

धरमै कइ मोरी मइया रे, मत कइ लगी कहवारि।

सैया मोरा नइया सेवइया रे, हम धन उतरव पार ॥ (क० कौ० पृ० १६२)

यहाँ नदी से पार उतरने का रूपक बाधा गया है। धर्म रूपी नाव है, सत्य रूपी पतवार है, प्रभु रूपी नाविक है, स्त्री (आत्मा) रूपी यात्री है परन्तु नदी और जल का कोई उल्लेख नहीं किया गया है अतः इसे भी सांगरूपक की श्रेणी में नहीं रखा जा सकता।

भोजपुरी गीत की एक अन्य पंक्ति में रघुकुल रूपी कमल को प्रस्फुटित करने वाले राम रूपी सूर्य का उल्लेख कुआ है—

'रघुकुल कमल दिनेम उदप सेले हो।'

(सगृहीत)

अवधी गीत की निम्नांकित पंक्तियों में अत्यन्त सुन्दर रूपक की अवतारणा हुई है—

ननदी तो ए मइया वन की कोइलिया,  
आजु उड़ै की तो काल्हि रे ।  
जेठानी तो ए मइया कारी बदरिया,  
छिन बरसे छिन घाम रे ॥

(क० को० पृ० १५०)

यहाँ वाचक लुप्तोपमा अलंकार का आभास होता है । पर वास्तव में यह रूपक है । उपमा के धर्म की प्रधानता होने से रूपक अलंकार होता है । ननद रूपी कोयल एक स्थान पर स्थायी निवास नहीं करती है । उसे एक दिन उड़ जाना होता है । इसी प्रकार जेठानी रूपी बदली कभी बरसती है और कभी शान्त हो जाती है । रूपक के माध्यम से ननद का समुराल जाना और जेठानी का कभी-कभी क्रुद्ध होना बड़ी सुन्दरता से व्यक्ति हुआ है ।

### विभावना अलंकार—

भोजपुरी के एक गीत में विभावना अलंकार का प्रयोग प्राप्त होता है—

असाठ माम बड़ बरमत मेह, परते फफोरा सगरे देह ।  
विरह तन जरने लगले छूक, परखा के फुहिया देते तन फूक ॥

(भो० लो० क० २० पृ० ३२२)

यहाँ विपरीत कारण द्वारा कार्य की उत्पत्ति का वर्णन हुआ है । अतः पंचम विभावना है । वियोगिनी नायिका के शरीर पर वर्षा को बूँदें गिर कर फफोले उत्पन्न कर देती हैं ।

अवधी गीत की एक पंक्ति में प्रथम विभावना का स्वरूप प्रकट हुआ है—

‘छोटी मोटी दुहनी दुर्घ के. बिना रे अग्नि बाफ लैइ ।’

(क० को० पृ० ८८)

कारण के अभाव में कार्य सिद्ध होने का वर्णन किया गया है । दूध के पात्र में से अग्नि के बिना वाष्प निकल रही है ।

अवधी के एक अन्य गीत में रूपक एवं विभावना का एक साथ प्रयोग उपलब्ध होता है—

मन तोरा अदहन तन तोर चाउर, नयना मूँग के दाल ।

अपने बलम के जेवना जेवतिउ, बिनु लरुड़ी बिनु आग ॥

(क० को० पृ० २०)

प्रथम पंक्ति में खिचड़ी का रूपक बाधा गया है एवं द्वितीय पंक्ति में प्रथम विभावना अलंकार है । मन रूपी अदहन में तन रूपी चावल और नेत्र रूपी दाल की खिचड़ी स्वतः तय्यार हो जाती है अग्नि एवं ईंधन की आवश्यकता नहीं है ।

### विशेषोक्ति अलंकार—

भोजपुरी गीत की प्रस्तुत पंक्तियों में विशेषोक्ति अलंकार का सुन्दर स्वरूप अभिव्यक्त हुआ है—

एक कोसे गइले दोसर कोसे जांखर  
रिमन्निम बरसले मेघ महादेव ।  
महादेव के भीजले जटा से भीरी  
गवरा सिरे बूंदे ना पड़े महादेव ।

(‘आज’ माप्ताहिक, १० सितम्बर, ६१)

वर्षा होने पर प्रत्येक वस्तु का भीगना कारणानुकूल कार्य है। परन्तु यहाँ वर्षा होने पर भी पावती का न भीगना कारण की उपस्थिति में कार्य की अक्षिप्तता है। अबधी गीत में भी विशेषोक्ति अलंकार का एक उदाहरण द्रष्टव्य है—  
चारि मदिम चारि दीप वरं, हमरा अकेल वरइ  
रामा मोरे लेखे जग अधियार, राम मोर बन गये । (क० की० पृ० ६१)  
दीपक के जलने पर भी अधकार दूर न होने में विशेषोक्ति अलंकार है।

#### सन्देह अलंकार—

एक भोजपुरी गीत में सन्देह अलंकार की सुन्दर योजना हुई है—

बकरी के बतिया ए बेटी देखत मुहावन,  
ना जानो तोतकि मौठ ए ।

(भो० लो० गीत पृ० ५८)

अनिश्चिततात्मक अनुमान के कारण ककड़ी के अचुर अथवा तिक्त गुण के प्रति संशय का भाव है।

अबधी गीत में भी इन प्रकार का संशय-भाव प्राप्त होता है—

काहे रे अमवा हरिजर, ना जानो कौने गुना ।  
लगना, ना जानो मनिया के सोये,  
त ना जानो खेन गुना ।

(क० की० पृ० १५७)

आम के हरे-भरे वृक्ष को देखकर जिज्ञासा उत्पन्न होती है कि वह माली के द्वारा निरन्तर सिंचित होने के कारण हरा-भरा है अथवा भूमि के प्रभाव के कारण। इन पंक्तियों में सन्देह की सुन्दर व्यवस्था हुई है।

#### भ्रान्तिमान अलंकार—

लोकगीतों में भ्रान्तिमान अलंकार अधिक संख्या में नहीं प्राप्त होते। एक भोजपुरी गीत की निम्नांकित पंक्तियों में भ्रान्ति की सुन्दर योजना हुई है—

पिया-पिया कहत पिअरि नटनी देहिया,  
लोगवा कहेला पिंड रोग ।

(भो० लो० गी० पृ० ४४७)

प्रियतम के वियोग में कोई ग्रामीण नायिका पीली पड़ गई है परन्तु गांव के लोग समझते हैं कि उसे पांडु रोग हो गया है।

एक अबधी गीत में भी इस प्रकार का वर्णन मिलता है—

अखिया नु तोरी घना आम की फकिया,  
देखि नुभाव रह्यो नक मुगना ।

(समृद्धी)

किसी स्त्री की आँखों को आम की फांक समझ कर नाक रूपी तोता लोभित होकर बँठा हुआ है। नेत्रों के पास नाक की स्थिति का भ्रान्तियुक्त कारण निर्दिष्ट किया गया है।

### अतिशयोक्ति अलंकार—

ग्रामीण जनता देवों घटनाओं एवं विषयों में विश्वास रखती है। इसलिये उसकी उक्तियों में भी यदाकदा अप्राकृतिकता एवं ऊहात्मकता समाविष्ट हो उठती है। भोजपुरी गीत की एक पक्ति में अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णन प्राप्त होता है—

ए जाहू हम जनती ए माई, कवन बहवा कहहे रे,  
वालू के खेत जोतइलें मोतिया उपजइलें रे। (भो० लो० गीत पृ० १७४)

यहाँ पर वालू के खेतों से मोती उत्पन्न करने के वर्णन में सम्बन्धातिशयोक्ति अलंकार है। वालू के खेत में मोती उपजाना असम्बन्ध में सम्बन्ध अववा अयोग्य में योग्यता का निरूपण है।

सम्बन्धातिशयोक्ति का एक उदाहरण अवधी गीत में भी प्राप्त होता है—

गउवा मोडइवा नघही न पायों  
दुब्बा भरन लागो मोती हरे राजा बीरन। (क० कौ० पृ० २८०)  
यहाँ दूब से मोती भरना भी असम्बन्ध में सम्बन्ध की योजना है।

### उत्प्रेक्षा अलंकार—

एक अवधी लोकगीत में उत्प्रेक्षा अलंकार का सुन्दर प्रयोग उपलब्ध होता है—

राम के मधवा भलरिया बहुत निक लागै,  
अधिरु छवि लागइ।  
मानो कमल कर फूल भवर सिर लुन करै। (क० कौ० पृ० ३०१)

यहाँ राम के माथे पर लटकते हुए घुँघराले बालों को भ्रमर के समान और राम के मुख का कमल के समान मान लिया गया है, अतः वस्तुत्प्रेक्षा है।

### व्याजोक्ति अलंकार—

अन्यत्र एक अवधी लोकगीत में व्याजोक्ति अलंकार का अत्यन्त सुन्दर निरूपण हुआ है—

मैं तोमे पूछौं मँना ननदिया,  
मुहँवा कवन गुन पियरा हो राम।  
हरदी पिसन भयूँ मँया की महलिया,  
वही के लगे से नुँह पियरा हो राम। (क० कौ० पृ० ५१६)

इस गीत में एक भाभी अपनी ननद से उसके पीले मुख का कारण पूछती है। ननद वास्तविक कारण को छिपा कर बहाना बना कर भाभी को आश्चर्य करती है। वास्तव में उसके मुख के पीलेपन का कारण उसका गर्भवती होना था।

### अन्योक्ति अलंकार—

भोजपुरी गीत में उल्लेख अन्योक्ति अलंकार का एक उदाहरण बहुत सुन्दर है—

मूतल मुगवा जगावेली कोइलिया,

चल मुगवा मोरे गाव ।

तोहरा देसवा न आम के अडिलिया ।

हमरा देसवा लखराव ।

(भो० ग्रा० गी० पृ० ३२६)

यहाँ 'मुगवा' शब्द में पति का एवं कोयल शब्द से सौत का अभिप्राय निहित है। कोई स्त्री अपनी सौत के द्वारा पति को प्रसुब्ध किये जाने का वर्णन कर रही है। यहाँ अन्योक्ति की योजना है।

यद्यपि लोकगीतों के अज्ञात रचयिताओं में अलंकार-विषयक ज्ञान का पूर्णतः अभाव था, फिर भी उनकी सहज उक्तियाँ अनायास ही आत्मकारिक मौन्दर्य से अभिभूत हो उठी हैं।

### लोकगीतों में छन्द विधान

सामान्यतः अभिव्यक्ति के दो रूप हैं, गद्यात्मक एवं पद्यात्मक। मद्य मर्ददा वरुण— मात्रा, यति और गति के नियमों से मुक्त होता है, जबकि पद्य में प्रत्येक शब्द-योजना निर्दिष्ट नियमों के अनुसार होती है। यही नियमित शब्द-योजना छन्द कहलाती है।

सम्पूर्ण सृष्टि छन्दोमयी है। प्रकृति का प्रत्येक कण एक नियमित गति में बंधा हुआ है। समस्त नक्षत्र-मण्डल, दिवा-निशा एवं ऋतुओं का व्यापार एक मुनि-दिवत् लय में समाविष्ट है जो समय में तान पर यति लेती हुई निरन्तर गतिशील रहता है। विश्व की समस्त कलायें इसी नियम व्यवस्था और तात्विक सामञ्जस्य पर आधारित हैं।

सृष्टि के रस छन्द-स्वन्दन युक्त आवेग की प्रथम मानवाभिव्यक्ति कविता और संगीत के रूप में ही हुई होगी। कविता और संगीत के मूल स्वरूप का विश्लेषण करने पर दोनों की एकात्म स्थिति का आभास मिलता है। मनुष्य के मुख से निस्सृत प्रथम लघात्मक वाणी में कविता और संगीत का उत्पन्न सन्निहित है। कालान्तर में जीवन का क्षेत्र ज्यों-ज्यों जटिल होता गया, दोनों कलायें अपने पृथक्-पृथक् रूपों में पृथक्-पृथक् भागों पर पृथक्-पृथक् नियमानुमानों में नियमित होकर विस्तृत होती रहीं।

कविता के क्षेत्र में छन्दयोजना अत्यन्त प्राचीन है। युग एवं प्रवृत्तियों के अनुसार छन्दों का उत्थान-पतन होता है। नये छन्दों का आविर्भाव और प्राचीन छन्दों का तिरोभाव कवि की रुचि एवं सामर्थ्य पर निर्भर रहता है। भावनायें अपने अनुकूल प्रवाह एवं यति खोजती हैं। उग्र भावों की अभिव्यक्ति प्रवाहपूर्ण तथा बल-शाली छन्दों में और दीन तथा करुण भावों की अभिव्यक्ति मन्दगामी छन्दों में सुन्दर होती है। छन्दों के माध्यम से कवि की मनोदशा व्यजित होती है। छन्दों का चयन कवि-कुशलता का परिचायक होता है।

छन्द का एक अर्थ है—आह्लादन। जो आह्लादित करे वह छन्द है।<sup>1</sup> काव्य में आह्लादमयी सम्मोहिनी शक्ति का उद्भावक छन्द है। छन्दों के अभाव में काव्य रस-माधुर्य हीन हो जाता है। नाट्यशास्त्र के रचयिता आचार्य भरतमुनि के अनुसार सम्पूर्ण वाङ्मय छन्द युक्त है।<sup>2</sup> छान्दोग्य उपनिषद् में छन्द शब्द के अर्थ प्रयोजना, सामर्थ्य एवं महत्त्व का सूचक एक प्रसंग है जिसमें मृत्यु से भयभीत देवताओं के द्वारा प्रयी विद्या (वेद) में प्रविष्ट होकर स्वयं को छन्दों से आच्छादित कर लेने का उल्लेख प्राप्त होता है।<sup>3</sup> आच्छादन में सक्षम होने के कारण छन्दों को 'छन्द' कहा गया। इसी प्रकार ऋग्वेद के भाष्य में सायण ने छन्दों की महत्ता प्रतिपादित करते हुए कहा है कि कलाकार और कृति को छन्द अपमृत्यु से बचा लेते हैं।<sup>4</sup> छन्दों में काव्य का अमरत्व निहित रहता है। कविता की मुख्य विशेषता है, स्मरणीयता जिसकी रक्षा का महायक तत्व छन्द है।<sup>5</sup> कविता का पूर्ण सौन्दर्य छन्द के लयात्मक पाठ में है। नाद-सौन्दर्य की प्रेषणीयता छन्द-शक्ति पर ही निर्भर है। 'सि' प्रकार पतंग डोर के लघु-गुरु संकेतों की सहायता से और भी ऊँची उड़ती जाती है उसी प्रकार कविता का राग भी छन्द के इंगितों के दृष्ट तथा प्रवाहित होकर अपनी ही उन्मुक्ति में अनन्त की ओर अप्रसर हो जाता है।<sup>6</sup> जिस प्रकार एक सरिता को सुनिश्चित एवं सुव्यवस्थित प्रवाह के लिये पुलिनो का बन्धन आवश्यक है, उसी प्रकार कविता की कोमलता, सरसता एवं सजीवता की रक्षा हेतु छन्दों का नियंत्रण अनिवार्य है। छन्द बद्ध शब्द चुम्बक के पार्श्ववर्ती लौह चूर्ण की तरह अपने चारों ओर एक आकर्षण क्षेत्र (Magnetic Field) तैयार कर लेते, उनमें एक प्रकार का सामञ्जस्य, एक रूप, एक विन्यास आ जाता। उनमें राग की विद्युत धारा बहने लगती, उनके स्पर्श में एक प्रभाव तथा शक्ति पैदा हो जाती है।<sup>7</sup>

विद्वान् विचारकों का एक समुदाय जहाँ कविता और छन्द के सम्बन्ध की आनवायता पर विश्वास करता है वहाँ दूसरा समुदाय उसे भ्रमपूर्ण एवं मिथ्या मान कर उसका खंडन करता है।

1. डा० हरिशंकर शर्मा, 'छन्द विज्ञान की व्यापकता' पृ० २

2. 'छन्दहीनो न शब्दोऽस्ति न छन्दः शब्द वजितम्।'

—नाट्यशास्त्र १४/४५

3. 'देवा र्वं मृत्योर्विम् तस्त्रयो विद्या प्राविशच्छस्ते (प्राविशन् ते) छन्दोभिरच्छादयन्वदेमिरच्छादय छस्तच्छन्दसा छन्दस्तत्त्वम्।'

—छान्दोग्य उपनिषद् १/४/२

4. सरस्वती-संवाद (काव्याशास्त्र अंक, जुलाई १९६०) में प्रो० ओकार प्रसाद माहेश्वरी के काव्य में छन्द का प्रयोग' शीर्षक निबन्ध से उद्धृत।

5. डा० भगोरथ मिश्र हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास पृ० ४१२

6. सुमित्रानन्दन पंत गद्यपद्य (पल्लव की भूमिका) पृ० २०

7. वही, पृ० २३

पद्य के परम्परागत नियम स्वतन्त्र भावाभिव्यक्ति के लिये अनावश्यक बंधुओं के समान माने गये जो कवि-हृदय को जकड़ कर उसे स्वाभाविक भाव-पथ पर जाने से रोकती है।<sup>1</sup> प्रगतिशील चिन्तकों ने युग-युग की छन्द बाधित कविता के उद्धार की चेष्टा करते हुए कहा—'मनुष्यों की मुक्ति की तरह कविता की भी मुक्ति होती है। मनुष्यों की मुक्ति कर्मों के बन्धन से छुटकारा पाना है और कविता की मुक्ति छन्दों के शासन से बलग हो जाना है।'<sup>2</sup>

यह नरय है कि कभी-कभी अनुरूप छन्दों के अभाव में भावनाओं का वेग निबन्ध होकर निर्धारित सीमा का अतिगमन कर देता है और छन्द मुक्त काव्य की नृष्टि होती है। भाव-स्वानन्द्य की नृष्टि से छन्दों की अनिवार्यता का विरोध अपेक्षित-सा है। यही कारण है कि लोकगीतों में, जहाँ भाव एवं अभिव्यक्ति की स्वतन्त्रता ही प्रधान है, छन्दों का कोई अनिवार्य बन्धन नहीं रहता। हृदय की महत् भाव-धारा वाणी के स्वाभाविक पथ पर मुक्त रूप से विवरण करती है। उसका स्वच्छन्द प्रवाह नियमों के बाध में बंधकर नहीं चलता। इसीलिए कविता में छन्दों का जो शासन दिखाई देता है वह लोकगीतों में नहीं। कविता का फूल कृत्रिम उद्यान की क्यारियों में प्रकाश एवं वायु का आवश्यकतानुकूल नियमित खाद्य देकर खिलवाया जाता है, जबकि लोकगीत वन्य कुमुद की भाँति वर्षा के विपुल जल, सूर्य के अपरिमित प्रकाश और समीर के स्वच्छन्द झरोखों के मध्य खिलता है।

लोकगीतों में छन्दों के निरिबद्ध विधान का अभाव है। वही-वही छन्दों का समावेश लक्षित भी होता है तो वहाँ नियमों की स्थिलता रहती है। लोकगीतों में कुछ ऐसे छन्दों का प्रयोग प्राप्त होता है जो वर्णिक एवं मात्रिक छन्दों के अन्तर्गत नहीं आते। केवल लय पर आश्रित होकर चलते हैं। इन प्रकार के छन्दों में सोहर, भूमर, विरहा, अतनार आदि की गणना की जाती है।

संस्कृत साहित्य के अन्तर्गत भाव-व्यञ्जना और छन्द में एक सामंजस्य पाया जाता है। इसीलिये प्रत्येक भाव के चित्रण में विशेष छन्द का प्रयोग प्राप्त होता है। आचार्य धर्मेन्द्र ने इस सम्बन्ध में गम्भीरता पूर्वक विचार करते हुए इस वाद पर प्रकाश डाला है कि छन्द का प्रयोग किम भाव या रस के प्रकरण में उचित और मफन है। उदाहरणार्थ अनुष्टुप छन्द ज्ञानादि का उपदेश देने के लिए, वतन्ततिलका वीर तथा शीघ्ररस के लिये, मन्दाश्रान्ता वर्षा तथा विद्योग-व्यथादि के लिये, शार्ङ्गल-विश्रंभिन शीघ्र वर्णन के लिये विशेष उपयुक्त हैं। सरस भावों के लिये शुष्क छन्द तथा शुष्क भावों के लिए सरस छन्द अनुपयुक्त होंगे हैं।<sup>3</sup> हिन्दी साहित्य में भी विविध विषयों के लिए विविध छन्दों का उपयोग लक्षित होता है। हिन्दी में रोला, दोहा, छंदपय, कवित्त और मर्बया आदि छन्दों का प्रयोग प्रत्येक काल में होता रहा है। नृ गार परक बरानों में कवित्त और मर्बया का अधिक प्रयोग प्राप्त होता है।

1. आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी, रसज्ञ रजन, पृ० ३८
2. निराना परिलत, भूमिका, पृ० ६
3. धर्मेन्द्र : मुकुत्ततिलक, तीसरा विन्यास।



लोकगीतों में भी भाव व्यञ्जना एवं छन्दों के सामंजस्य का प्रयास दिखाई देता है। ये छन्द मुख्य रूप से ताल और लय पर आधारित होते हैं। ग्रामीण स्त्रियाँ स्वरों के आरोह-अवरोह द्वारा, विशेष प्रकार की लय का निर्माण करके इस ढंग से गीतों का गायन करती हैं कि कहीं भी गति-भंग या गति-बोध नहीं दिखाई देता।

शिषु-जन्म सम्बन्धी समस्त गीत सोहर छन्द में गाए जाते हैं। सोहर गीतों की अपनी विशेष लय होती है। किन्तु वह सर्वत्र एकसी ही नहीं रहती, परम्परा एवं प्रचलन के अनुसार वह भिन्न-भिन्न प्रकार की हो सकती है।

भोजपुरी सोहर के उदाहरण प्रस्तुत हैं, जिनमें ताल एवं लय की समानता लक्षित होती है—

कावाना नछलरे केसवा खोललो, काहावा नहइलो नु रे।

कावाना नछलरे सेजिया इसलों, कन्हैया फलना पहलो नु रे।

(भो० लो० गो० पृ० १०८)

×

×

×

साम्भवा बइठल राजा दसरथ चैरिया अरज करे ए।

राजा रउरा घरनी बेआकुल, रउरा के चाहेले ए।

(भो० लो० गो० पृ० १०८)

इसी प्रकार अवधी के सोहर-गीतों में भी विशिष्ट लयात्मकता दिखाई देती है—

नजर कई मालल बड़इया, पलगरीआ डीली मालइ,

पलगरी डीली सालइ रे।

हे हो निदिया के मलत वहरिया, ओवरिया लै बिछावइ,

ओवरिया लै बिछावइ रे।

(क० कौ० पृ० २१२)

×

×

×

कोप भवन राजा दसरथ मुरज मनाइ,

आदित मनावइ हो।

आदित आजु तु भोर मति होइ त राम मोर न जाने,

त राम मोर जागै न हो।

(क० कौ० पृ० २२१)

उत्साह और उल्लास से पूर्ण जीवनानुभूतियों के वर्णन में भूमर का प्रयोग पाया जाता है। उसकी प्रत्येक पंक्ति छोटी होती है और लय सुन्दर तथा सरस होती है। स्त्रियाँ इसे द्रुतगति से गाती हैं—

भारि लेली केसिया' सँवारि लेली भूमिया, से टोकि लेली ना।

ओहि सुन्दर सेनुरवा से टोकि लेली ना।

(भो० ग्रा० गो० पृ० १६८)

×

×

×

ये भूष भूर ना फागुन बहेले बयरिया से भूष भूष ना ।  
अपना अटरिया प मूदे बारी धनिया से भूष भूष ना,  
फागुन बहेले बयरिया से भूष भूष ना ।

(भो० लो० पं क्र० रम पृ० २३२)

इसी प्रकार जीवन के गभीर पक्ष की अभिव्यक्ति के लिए अथवा हृदय के मार्मिक भावों की व्यञ्जना के लिए लम्बे-लम्बे छन्दों की आवश्यकता होती है। जतमार और निर्गुण गीतों में इस प्रकार के करण एवं गभीर भावों का प्रकाशन प्राप्त होता है।

जात के गीत बहुत लम्बे होते हैं और जीवन का एक पूर्ण अंग इन गीतों का व्यर्थ-विषय बन कर जाता है। इनमें करुणा का अविच्छिन्न स्रोत प्रवाहित होता है—

भोरे पीछुबारावा रे सीरिमिया<sup>१</sup> हहर भहर करे ए राम ।  
गोरिसि पात हहरे नहरे ल नीनियों ना आवेना ए राम ।

(भो० लो० गी० पृ० २८३)

संसार के प्रति अनासक्ति एवं विराग का भाव निर्गुण छन्दों में प्रकट होता है।

अवधी के एक निर्गुण गीत में भी सांसारिक बन्धनों के प्रति उदासीनता व्यक्त की गई है—

जाग भीतर एक नदी बहत है, लख चोरसी घारा ।  
घरमी-घरमी पार उतरिये, पापी बूढ़े मझपारा ।

(लो० रा० पृ० १ ८)

माहम और वीरता के उदात्त भावों के प्रकाशन के लिये वीर या ब्राह्म छन्द का प्रयोग होता है। इस छन्द में प्रायः श्रुति षट्ठु वर्णों का उपयोग किया जाता है। इस छन्द का गायन द्रुत गति से होता है।

अवधी बोली में उपलब्ध एक विरहा में भी विरह की वेदना निरूपित है—

विरहा माबड' वाघ की नाई दल बादल घहराय ।  
मुनि के गोरिया उबकि उठि घावे विरहा का सबद बोनाय ।

(क० को० पृ० ७५७)

लोकगीतों में उपलब्ध छन्दों का कोई निश्चित स्वरूप नहीं है। एक ही छन्द के अनेक रूप दिखाई देते हैं। यही कारण है कि लोकगीतों में छन्दों का कोई शास्त्रीय विधान नहीं माना जा सकता।

## लोकगीतों में स्वाभाविकता और मार्मिकता

लोकगीतों में सामान्य जन भरलतम जीवन की हर्षावसादमयी अनुभूतियों की जो स्वाभाविक एवं मार्मिक व्यंजना प्राप्त होती है वह अन्यत्र दुर्लभ है। अभिव्यक्ति जितनी सीधी और स्वाभाविक होगी हृदय पर उमका प्रभाव उतना ही मार्मिक और शादवत होगा। अनुभूति और अभिव्यक्ति की एकरूपता लोकगीतों का प्रधान तत्त्व है जो प्रत्येक संवेदनशील व्यक्ति को, बिना किसी मानविक तर्क-वितर्क में उलभाये स्फोटबोध की चरम स्थिति तक पहुँचा देती है।

लोकवाणी से उद्भूत गीतों का एक-एक शब्द ग्रामीण जीवन की व्यापकता में दूबा हुआ, उसके विभिन्न पहलुओं का संजीव चित्रांकन करता है। नित्यप्रति के जीवन में घटित प्रत्येक घटना, प्रत्येक क्रिया, प्रत्येक भाव-व्यापार लोकगीतों के माध्यम से अपने स्वरूप का विस्तार पाता है। मत्स्य की निर्भीक अभिव्यक्ति के द्वारा लोकगीतों में जिम सृजनात्मक सौन्दर्य का प्रस्फुरण होता है उममें सम्पूर्ण लोक के प्रति सामान्य जन के मन की मंगलमयी कामना व्यक्त हुई है। पीडाओं और प्रनाडनाओं से कराहती हुई तथा अनाचार और शोषण से तडपती हुई, मानव-भावनाएँ जहाँ एक ओर परिस्थिति और प्रारब्ध की कठोरता निर्देशित करती हैं, वहीं दूसरी ओर परम्पराओं और रुढ़ियों के प्रति विद्रोह का स्वर उत्पन्न करती हैं। पलायनवादों प्रवृत्तियों की सर्वथा निन्दा करते हुए चिरन्तन सत्यो पर आरुढ़ रह कर सघर्षों के प्रति जागरूक रहना ही लोकगीतों में निहित आत्म-माधना है।

भोजपुरी और अवधी लोकगीतों में भी स्वाभाविक भाव-व्यंजना द्वारा मर्मस्पर्शी प्रभाव की उपलब्धि होती है। जीवन का सुख-दुख इन गीतों में अपनी सम्पूर्ण संवेदना के साथ अवतीर्ण हुआ है। जहाँ भावनाओं की तीव्रता अभिव्यक्ति की सहजता के साथ अनुबद्ध होकर अपूर्व सौन्दर्य का सृजन करती है। विपाद और प्रसाद के ताने-बाने में गुँधी हुई विरह-मिलन की अनुभूतियाँ प्रत्येक सहृदय को अपना आकर्षक गहराई में मग्न कर रस-निमग्न कर देती हैं। मानव-जीवन में उत्पन्न सुख-दुख की सहरो में हृष की अपेक्षा अवसाद का स्वर अधिक तीव्र होता है। लोकगीतों में भी वेदना के जल से गीने, तरल और कोमल भावों का स्पन्दन मन को अपरिमित कक्षा से भर देता है। ऐसा प्रतीत होता है मानो लोकगीत के अज्ञात रचयिताओं ने जगत के कोने-कोने में विखरे अवसाद का कण-कण सहज कर अपनी वाणी का रूप संवारा है।

सतान की कामना में व्याकुल एक वध्या स्त्री की मनोवेदना का मर्मस्पर्शी चित्रण भोजपुरी गीत की निम्नांकित पंक्तियों में द्रष्टव्य है—

नटहरे ना वाटे बीरज भइया, समुरे ना देवर हो

राजा मोरे मोदिया न जनमत बलकवा, (भो० लो० में क० र० पृ० २३)

इस गीत में अतृप्त पुत्राकांक्षा को कितनी मार्मिक व्यंजना हुई है। स्त्री जीवन का चरम उत्कर्ष मातृत्व की उपलब्धि में निहित है। मातृत्वगौरव में वंचिता स्त्री अपनी आकांक्षाओं की वृत्ति का कोई आधार नहीं पाती। छोटे भाई अथवा देवर को पुत्रवत मान कर अपनी लालनाओं को संयत किया जा सकता है। पर

जिन स्त्री का कोई भाई नहीं है, कोई देवर नहीं है और जिसकी गोद भी सूनी है, उसको मानसजा के परिताप का क्या आधार है। यहाँ 'बहक' (मनोरामना) शब्द में हृदय की सम्पूर्ण जिज्ञासा, उत्सुकता और आकुलता समाई हुई है।

व्यथत्व का अभिप्राय नारी-हृदय को विक्षिप्त कर देता है। वेदना और निराशा से प्रताडित कोमल भावनाएँ मन का उन्नाद बन कर प्रकट होने लगती हैं। अपने विफल मानुत्व को बहलाने के लिए अबधी गीत की एक नायिका काष्ठ का बालक तैयार करवाती है—

मारे पिछवरवा बड़िया बेगि ही चलि आवहु हो  
बडई गडि देहु काठे क बलकवा मैं जियरा बुभावउं  
मन नमुभावउं हो।

(क० कौ० पृ० १७०)

नारी-हृदय में उत्पन्न सतति को प्रबल कामना का अत्यधिक कथन चित्रण है। गीत के एक-एक शब्द में आन्तरिक पीडा की सहज अभिव्यक्ति है।

लोकगीतकार अपने हृदय में अखिल विदव की संवेदनाएँ समेट कर चलता है। राम और कृष्ण प्रभृति देव-चरित्रों को भी वह मानवीय भावभूमि पर लाकर अपनी भावनाओं में समाहित कर लेता है। राम की जीवन-गाथा के समस्त मार्मिक स्थल लोक-गायक की वाणी में गुंथे हुए हैं। एक-एक घटना का वर्णन जिस स्वाभाविकता के साथ हुआ है वह साहित्य में अन्यत्र दुर्लभ है।

माता की ममता का कमकता हुआ स्वरूप भी लोकगीतों के रचयिताओं की दृष्टि से छूटा नहीं। स्नेह को विवशता पूर्ण चीत्कारों से आच्छादित माता कौशलता के हृदय का अत्यन्त यथार्थ चित्रण इस गीत में हुआ है—

जौने राम दुधवा पिआयउं घिऊ सेनि अवटेउं,  
अरे मोरा मिनरा से विहरै करेजवा, मैं कैसे बन माखउं।  
राम तो मारे करेजवा लखन मोरी पुनरिख  
अरे रामा मीता रानी हाथे क चुरिया मैं कैसे बन माखउं।

(क० कौ०) पृ० २४-२५

प्राणविक्रम ग्रिग पुत्र का वियोग एक माता के लिये कठोर यत्रणा के समान है। जो पुत्र हृदय का रक्त देकर पाला जाता है उसे अपने अमृतत्व से पृथक् करते हुए जगत् कष्ट की अनुभूति हो रही है। राम को वनगमन की आज्ञा देते हुए कोमलता का हृदय विदीर्ण हो रहा है। राम में उनके प्राण लखन में धाँसों की ज्योति और मीता में उनके मीमांस की छाया है। तीनों के वियोग से उत्पन्न दुर्भाग्य एवं चिन्ता की आघात से उनका हृदय प्रकम्पित हो रहा है।

लोकगीतों में मीना का चरित्र माझान कथन का रूप धारण कर अवतरित होता है। मीना के निष्कापन की पृष्ठभूमि में वेदना को जो गहनता है वह लोकगीतकार की संवेदनशीलता से स्फूर्ति हो कर अत्यधिक मार्मिक हो उठी है।

भोजपुरी तोरगीतो में सीता के सतपन्न मतीय पीड़ित यह और कुञ्जित मान की प्रतिश्रवणमक स्थितियों का जो मनोबैज्ञानिक चित्रण प्राप्त होता है वह अरुण एवं अनुपम है। एक पति-परिवर्तन, मादृशता और अपमानिता नारी के दुःख स्वाभिमान और धीमत्त को व्यथा को लेकर न जान हितने हृदयों का सहानुभूति स्वरूप होकर साकार हो उठी है। (भो० तो० गी० में कथन रस पृ० ३४)

राम के प्रति रोष के कारण सीता अयोध्या जाना अस्वीकार कर देती है, हिन्दु गुरु के आदेश को अवहेलना न हो। इसलिए वे अयोध्या की दिशा में दो कदम चलती है और पुनः लौट आती है। मन की समस्त भाव-स्थितियों की कितनी स्वाभाविक अभिव्यक्ति हुई है।

अन्त में राम स्वयं सीता को मनाने के लिये जाने का साहस करते हैं—

अगवै कपि क मट्टिया राम निपरानेनि ।

रामा द्यापक पेड़ कदम केर सगत मुद्रावन ॥

तेहि तर बैठी मित्तल रानी केमियन भुग्बद ।

पछवा पनटि, जब चित्तवई राम जी लड़े ॥

रानी द्यादि देहु त्रियरा विरोग अजोधिया वमावउ

सीता तोरे बिन जग भ्रधियार त त्रिवना अकारय ॥

सीता अलिया मे भ्रमी बियोग एस्टक दीपनि ।

सीता धरती मे गई ममाइ कुछी माही बोलिन ॥ (क० की०) पृ० २६५

एक वृक्ष के नीचे बैठी सीता अपने केशों को मुलभा रही है कि राम उसके पीछे जाकर खड़े हो जाते हैं। जैसे ही सीता पीछे घूम कर देखती है, राम उनसे अयोध्या लौट चलने का कातरतापूर्ण अनुरोध करते हैं। अपराध की भावना से पीड़ित सज्जा और ग्लानि से उद्धेलित, विनय और कथना से घबरात राम को— अपने स्वामी को— सम्मुख खड़ा देख कर सीता स्तब्ध सी रह जाती हैं; क्षण भर में उनका सम्पूर्ण रोष, समस्त आक्रोश भूक और कुञ्जित हो जाता है। वह कुछ बोल नहीं पाती, कुछ कह नहीं पाती। युग-युग की संचित वेदना, कष्ट और उपालम्भ का एक स्वर भी उनकी वाणी से नहीं निकलता। हृदय की सम्पूर्ण पीड़ा को अपनी आँसुओं में समेट कर वह एकटक राम को देखती रहती हैं, पूर्णतः मौन और निःशब्द होकर, और फिर धरती में समा जाती हैं।

सीता का इतना कथन, इतना प्रभावपूर्ण, इतना मार्मिक अन्त अन्यत्र कहीं भी उपलब्ध नहीं होता।

पशु-पक्षी भी अपने सुख-दुख के प्रति लोकगीतों के सहृदय गायकों की सहानुभूति को प्राप्त कर लेते हैं। मानवोंतर पदायों एवं जीवों की स्थितियों का निरूपण लोकगीतों में बड़ी सफलता से हुआ है।

एक भोजपुरी गीत में हरिण की प्राण-रक्षा के लिए हरिणी की तत्परता एवं वाग्विदग्धता का मनोरम चित्रण प्राप्त होता है—

दसरथ अगिया लगबले, लखन जाइ दूढ़ने हो ।

पियारो रघुबर धनिया गरम से हरिना मरवावेली हो ॥

कर जोरि हरिणी अरज करे, मुनीना क मिला रानी हो ।  
 रानी सीता के होईहैं नन्दलाल हमहि कछु दोहनि हो ॥  
 सोनवा मढ़इवो दुनो सिधिवा भोजनवा तिल चानर हो ।  
 हरिनी भुगतहु अजोधिया के राज अभय बनि विचरहु हो ॥

(भो० लो० मे क० रस पृ० २५)

सीता के सतान होने की प्रसन्नता में राजा दशरथ मुग का शिकार करवाना  
 . . . . . : प्राप्त कर लेती है ।  
 . . . . . करने की चेष्टा में  
 . . . . . है ।

असहाय हरिणी अपने हरिण के प्राणों की रक्षा नहीं कर पाई । राम-जन्म के दुर्घमय अवसर पर विषाद का उपहार देकर उसका सर्वस्व छीन लिया गया । दशरथ के राजमहल में रमोई के अन्दर हरिण का मास पक रहा है और हरिणी कीमत्ता राना से अपने हरिण की खालमात्र तोटा देने या अनुरोध कर रहा है । हरिण के अभाव में उसकी खाल देखकर ही वह अपने हृदय की आश्वस्त करने की चेष्टा करेगी । एक अनु-हृदय में शोक और मताप की कितनी गहरी संवेदना निरूपित की गई है ! किन्तु वह मर्यादित संवेदना रानी की शक्ति के कठोर हृदय को नहीं छू पाती है । हरिण की खाल में राम के लिए खजड़ी मढ़वाने का निश्चय करके वे उस दुःखोद्घयित हरिणी को निराश सीटा देती हैं । जब वह खजड़ी बजती है, तब उसका शब्द सुनकर हरिणी पीडा से मिट्टि उठती है और ढाक के वृक्ष के नीचे खड़ी होकर अपने हरिण की स्मृति में कदम विलाप करती है । (क.सौ.पृ २१७)

इस मार्मिक गीत में बेधव्य-सतत हरिणी के शोक की व्यञ्जना के लिये लोक-भाषा के जिन शब्दों का प्रयोग हुआ है, उसमें शक्ति साहित्य और प्रभाव की विवेचना करना अत्यन्त कठिन है । 'सबद सुनि अनकड़' और 'हरिण के विमूरई' में वेदना और कृष्णा की अधाह शक्ति मन्नाहत है ।

कन्या के विवाह में सम्बन्धित लोकगीतों में भी अत्यन्त स्वाभाविक एवं मार्मिक भावाभिव्यक्ति लक्षित होती है । हिन्दू समाज में कन्या का विवाह एक कष्टमय समस्या के रूप में वर्तमान है । कठिन दहेज-प्रथा की शृंखलाओं में जकड़े माता-पिता को अपनी लाड़-दुलार में पली कन्या के लिये सुयोग्य घर और वर खोजने में अत्यन्त परिश्रम करना पड़ता है । कन्या का विवाह, परिश्रम, कष्ट और त्याग की कष्टानुभूति में वधा एक कठिन व्यापार है, जिसका यथार्थ चित्रण लोकगीतों में उपलब्ध होता है । कन्या के विवाह में 'कन्यादान' और 'विदा' के अवसर सर्वाधिक मार्मिक स्थल हैं ।

कन्यादान की कष्टमय वेदना को एक तीव्र सहर सम्पूर्ण वातावरण को किस प्रकार प्रकम्पित कर देती है, इसका हृदयद्रावक वर्णन एक भोजपुरी गीत में प्रस्तुत है—

अक्षत कापेला चन्नन कापेला,  
 कापेला कुसवा के डाडि बिटिया ।

बीच मड़ुआ बाबा भोर काफी ले,

जाक बइठवले आपन बिदिया ॥

(भो० लो० मे क० २०) पृ० ३७२

कन्या के दान में निहित वेदनानुभूति की जो गहनता और व्यापकता उपर्युक्त पंक्तियों में व्यक्त हो रही है, वह अत्यन्त दुर्लभ है।

इसी प्रकार लोकगीतों में कन्या की विदा के जो भावमय चित्र प्राप्त होते हैं, उसकी समता नहीं की जा सकती। इन चित्रों में परिस्थितियों की यथार्थता अपने सहज-स्वाभाविक रूप में अंकित हुई है। कन्या के विलाप और असहाय माता-पिता के मन्ताप से युवन आसुओं की सरिता, पीडा के पुलिनो को डुबोता हुई इन गीतों के शब्द-शब्द से फूट पड़े है।

समस्त लोकगीत नारी-जीवन की सफलताओं और विफलताओं के मुखरित चित्र हैं। नारी की सूक्ष्मातिसूक्ष्म मनोवृत्तियों, सवेदनाओं और कामनाओं के विविध रंगों से इन चित्रों का स्वरूप संवार गया है। अनुभूतियाँ जितनी तीव्र हैं, भावुक कलाकार का कोशल उतना ही सफल चित्रण कर सका है।

एक पत्नी की, अपने पति के प्रति, एकनिष्ठ प्रेम और भक्ति समन्वित भावनायें व्यक्त हुई हैं। श्रद्धामयी सेवा के द्वारा पति का मामीप्य मात्र पाने की यह साध किन्तनी पुनोत और सात्त्विक है। (भो० लो० गी० मे क० २० पृ० १२१)

सरोवर की मछली बन कर स्नान करते हुए पति के चरणों को चूम लेने की आकांक्षा और दामी बनकर स्वामी की घम्या सवारते रहने की अभिलाषा नारी-हृदय के प्रेममय उत्कर्ष को परिचायिका है। (वही, पृ० १२१)

एक स्त्री के लिये पति का महत्व ससार के समस्त वैभव से अधिक है। पति ही उसके प्राणों का पुलक, नेत्रों का प्रकाश और हृदय का धन है। उसकी हर उमंग में उत्साह की हर तरंग में उस प्रेम मय प्रियतम के प्रति एक भूक समर्पण का भाव विद्यमान रहता है।

एक गीत में पति-वियोग से आकुल स्त्री की मर्म-व्यथा अभिव्यजित हो उठी है—

अंगना मोरे लेखे कुंजवन, घरवा मे केकरे नियार ।

सेजिया पे लोटे काली नागिन, जेहि देखि जियरा डेराय ।

बिना रे सोना कस अमरन, मोती बिना कइपी सिगार ।

बिना रे मयरिया भैसन नइहर, पिया बिनु कइसी ससुरार ॥

(क० कौ०) पृ० ३०६

पति के अभाव में एकाकिनी वियोगिनी के सम्मुख सर्वत्र एक कठोर रिक्तता छाई है, जो उसके हृदय में प्रविष्ट हो कर सुखद कामनाओं और सुन्दर स्वप्नों का सहार कर रही है। वियोगिनी को पीडा और अन्तर्वेदना का अत्यन्त मार्मिक चित्रण है।

### और अन्त में

भोजपुरी और अवधी में ही नहीं, अन्य भाषा-उपभाषाओं तथा बोलियों में भी मानव के भावों की अनुभूति एक-से ही रूप में अभिव्यक्त होती है। मन की कोमलता, सहजता और भावनाओं का यह चित्रण देखते ही बनता है।

ब्रजभाषा के माखन-मिसरी पृष्ठ से पूर्ण खड़ी बोली के गीत भी कम आकर्षक नहीं हैं। कवि एवं गीतकार रामभोपाल परदेसी के गीतों में ऐसी ही भावाभिव्यक्ति हुई है, जो सहज में ही मन को छू लेती है; निम्न पक्तियों में वेदना-बोझिल भावों का अत्यन्त करुण चित्रण है—

पिया परदेस गये आली  
कि मेरी फूट गई तकदीर  
न आवे। पिया तरवर के तीर  
वहे आँखों से मेरे नीर अटारी देखूँ जब खाली  
पिया परदेस गये आली  
आज अन्तर मे आकुल प्राण  
नही मुझको अपनी पहचान  
अनेको हैं उर मे अरमान उमरिया मेरी है वाली  
पिया परदेस गये आली

फागुन का महीना किसके मन को नहीं रगता ? इसी महीने में रंग पड़ता है तन पर और रंग जाता है मन भी। संयोग में यह मास कितना मन-भावन है, गीतकार परदेसी जी की भावाभिव्यक्ति इस गीत में देखिए—

सवरिया ! आई रे टोली ।  
बाजते डोलक और मृदंग,  
भरे पिचकारी में जब रंग,  
माचती धूम छनन टीली ,  
सवरिया ! आई रे होनी ।  
गुजरिया इतराती जाये  
कमरिया लचकाती जाये  
चुनरिया लहराती जाये  
साधना युग युग की होली,  
सवरिया ! आई रे होनी ।

लेकिन जब प्रियतम पाम नहीं है, तब विषोग की उम घड़ी में फागुन में फाग-सा कुछ लगता ही नहीं है—

कुछ भी नहीं फाग-सा लगता ।  
उमर थक गई गाते गाते  
दूग हुए जो पान न आते  
रातें लगती हैं मन्घट भी हर दिन मुझे आग-सा लगता  
कुछ भी नहीं फाग-सा लगता ।



गाते-गाते काम करने से काम कितना हल्का हो जाता है, इसे सभी गाकर काम रने वाले जानते हैं। गाँवों में चाकी पीसने का रिवाज है। यह कार्य कम कष्टकर नहीं होता, लेकिन अपने गीत द्वारा परदेसी जी ने इसे कितना सरल कर दिया है—

चाकी, हाँ अलबेली यह चाकी ।

गेहूँ डालो मक्का डालो,

कच्चा डालो पक्का डालो,

इसमें रहे न कुछ भी बाकी,

बाकी, हाँ रहे न कुछ भी बाकी,

चाकी, हाँ अलबेली यह चाकी ।

घरर घरर घहराकर चाले,

कौर डाल कर बहुअरि हाले,

मन ही मन में खुश हों राकी,

काकी, हाँ खुश हो राकी,

चाकी, हाँ अलबेली यह चाकी ।

गुड्डा पीसे गुड्डिया पीसे

बुड्डा पीसे बुड्डिया पीसे

यह सबकी ही साकी ।

साकी, हाँ यह सबकी ही साकी,

चाकी, हाँ अलबेली यह चाकी ।

परदेसी जी द्वारा प्रणीत वर्षा ऋतु के निम्न दो गीत हृदय को साकार ही कर देते हैं—

घिर घिर आये बदरा रे

नाचि छूम छूमन रे तनया

भूम भूम गाये रे मनवा

उड़ उड़ जाये अंबरा रे

काली काली घिरी घटाये

जाने कौसी चली हवाये

बस में भाज न जियरा रे

याद किमी की दइया दइया

सीरी सीरी सी पुरवइया

धुल धुल जाये कजरा रे

और भी—

धिर आये बदरा  
मेढो पर घहरा कर  
सभ्राई पुरवा  
पतराये धान देख  
चुशी हुई हरवा

अनबोले बोल आज बोल गया जियरा ।

फमलें मुस्काई  
अकुलाहट जागी  
सबको ही स्वयं उमर  
सोलह की लागी  
फहरा जो अंबरा ।

निष्कर्ष यह है कि लोकगीतों की परम्परा शाश्वत और अनन्त है। उनके हमारी मासु तक अगोचर सुरक्षित है और इस दिशा में विभिन्न बोलियों—भाषा-उपभाषाओं के लोकगीतों के अध्ययन, विपुल संग्रह, विवेकन आदि की निरन्तर आवश्यकता है।



## ग्रन्थ-सूची

### हिन्दी

नाम पुस्तक	लेखक
१. अवधी शब्द कोश	रामाशा द्विवेदी
२. अवधी लोकगीत और परम्परा	प्रो० इन्द्रप्रकाश पाण्डेय
३. अशोक की धर्म लिपिया (प्रधान शिलालिखित)	स० गौरीशंकर हीराचन्द भोभा, श्याम- मुन्दरदास
४. उत्तर प्रदेश के लोकगीत	सूचना विभाग
५. कविता कौमुदी (भाग ३) द्वितीय संस्करण)	प० रामनरेश त्रिपाठी
६. ग्राम्या	मुमित्रानन्दन पन्त
७. छन्द विज्ञान की व्यापकता	डा० हरिश्चकर शर्मा
८. छत्तीसगढ़ी लोकगीत का परिचय	श्यामचरण दुबे
९. जानकी मंगल	तुलसीदास
१०. धूल धूमरित्त मणियां	सीता बी० ए०, दमयन्ती, एम० ए०
११. नवरस	गुलाबराय
१२. पल्लव	मुमित्रानन्दन पन्त
१३. पालि जात का गीत	बटुकनाथ शर्मा
१४. पावेंती मंगल	तुलसीदास
१५. पृथिवी पुत्र	बामुदेवशरण अग्रवाल
१६. प्राकृत विमर्श	डा० सरयूप्रसाद अग्रवाल
१७. पुरानी हिन्दी	चन्द्रधर शर्मा गुलेरी
१८. वृद्ध चरित	रामचन्द शुक्ल स० चन्द्रधर शर्मा गुलेरी
१९. बोलचाल	अयोध्यासिंह उपाध्याय
२०. भाषा-विज्ञान	नलिनमोहन सान्याल
२१. भाषा-विज्ञान	भोलानाथ तिवारी
२२. भाषा और समाज	डा० रामविलास शर्मा
२३. भारतीय लोकसाहित्य	श्याम परमार
२४. भारत का भाषा सर्वेक्षण	मू० प्रियसंन, स० उदयनारायण तिवारी भाग १, खण्ड १, १९५९
२५. भोजपुरी लोकगीत (भाग १, द्वितीय संस्करण)	सं० कृष्णदेव उपाध्याय
२६. भोजपुरी ग्राम गीत (भाग २)	सं० कृष्णदेव उपाध्याय

२७. भोजपुरी लोकगीत में कवण रम सं० दुर्गाशंकर प्रसाद सिंह
२८. भोजपुरी लोक साहित्य का कृष्णदेव उपाध्याय  
अध्ययन
२९. भोजपुरी लोकसाहित्य एक वैदनाथ सिंह विनोद  
अध्ययन सत्यव्रत सिंह
३०. भोजपुरी लोकगाथा उदयनारायण तिवारी
३१. भोजपुरी भाषा और साहित्य सं० गौरीशंकर हीराचन्द बोझ
३२. रत्नाकर कोशोत्सव स्मारक संग्रह तुलसीदास
३३. रामचरितमानस तुलसीदास
३४. रामलाल नहछू नरोत्तम स्वामी
३५. राजस्थानी कहानियाँ मूर्गकरण पारीक
३६. राजस्थानी लोकगीत कृष्णदेव उपाध्याय
३७. लोकसाहित्य की भूमिका सत्यव्रत अवस्थी
३८. लोकसाहित्य की भूमिका सत्यव्रत अवस्थी
३९. लोकरागिनी डा० सत्येन्द्र
४०. लोकसाहित्य-विज्ञान भवेरचन्द मेघाणी
४१. लोकसाहित्य श्रीकृष्णदाम
४२. लोकगीतों की सामाजिक व्याख्या डा० सत्येन्द्र
४३. ग्रन्थ-लोकसाहित्य का अध्ययन तुलसीदास
४४. विनय पत्रिका बाबूराम सक्सेना
४५. सामान्य भाषा विज्ञान विद्यावती कोकिल
४६. सोहाग गीत रामनरेश त्रिपाठी
४७. हमारे ग्राम्य साहित्य (भाग ३) राजरानी वर्मा
४८. हमारे संस्कार गीत
४९. हिन्दी भाषा और साहित्य का इतिहास चतुरमेन शास्त्री
५०. हिन्दी भाषा का उद्गम और विकास डा० उदयनारायण तिवारी
५१. हिन्दी भाषा श्यामसुन्दर दास
५२. हिन्दी के विकास में अणुभ्रंश का योग नामवरसिंह
५३. हिन्दी भाषा का इतिहास धीरेन्द्र वर्मा
५४. हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास सं० राहुल सांकृत्यायन, कृष्णदेव उपाध्याय  
(भाग १६)
५५. हिन्दी साहित्य की भूमिका (द्वितीय संस्करण) हजारीप्रसाद द्विवेदी
५६. हिन्दी साहित्य दर्पण डा० सत्यव्रत सिंह
५७. हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास डा० अशोक मिश्र
५८. हिन्दी और प्रादेशिक भाषाओं का शमसेर सिंह नरूला  
वैज्ञानिक इतिहास

१७४ ] लोकगीतों की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि

	संस्कृत
१. अथर्ववेद	
२. अग्नि पुराण	
३. अभिनव भारती	अभिनव गुप्त
४. आदवातन गृह्य सूत्र	
५. उत्तर रामचरित	भवभूति
६. ऋग्वेद	
७. ऐतरेयोपनिषद्	
८. ऐतरेय ब्राह्मण	
९. काव्यप्रकाश	मम्मट
१०. काव्यालंकार	भामह
११. काव्यालंकार	वामन
१२. काव्यादर्श	दण्डी
१३. गायत्री सूक्तशती	अमरक
१४. गीता	
१५. चन्द्रालोक	जयदेव
१६. छान्दोग्य उपनिषद्	
१७. जैमिनीय उपनिषद् ब्राह्मण	
१८. तैत्तिरीयोपनिषद्	
१९. दशरूपक	घनंजय
२०. ध्वन्यालोक	आनन्द वर्द्धन
२१. ध्वन्यालोक लोचन	अभिनव गुप्त
२२. नाट्यशास्त्र	भरतमुनि
२३. नैपथीय चरित्र	श्री हर्ष
२४. निरुक्त	
२५. पारस्क गृह्य सूत्र	
२६. वाल्मीकि रामायण	
२७. भावप्रकाशन	शारदा तनय
२८. महाभारत	ध्यास
२९. मृच्छकटिक	शूद्रक
३०. यजुर्वेद	
३१. रघुवश	कालिदास
३२. रघुवश	भानुदत्त
३३. रसार्णव सूधाकर	श्री मित्र भूपाल
३४. विष्णु धर्मोत्तर	
३५. सप्तथ ब्राह्मण	
३६. शृंगार प्रकाश	राजाभोज
३७. श्रीमद्भागवत	
३८. साहित्य दर्पण	विश्वनाथ
३९. सुवृत्त तिलक	सोमेन्द्र

## ENGLISH

Name of the book	Writer
1. A Study of orrison Folklore	K. B. Dass
2. An Introduction to Mythology	Lewis Spence
3. An Introduction to Comparative Philology	Late Dr. P. D. Guac
4. Dictionary of Folklore	Maria Leech
5. Elements of Science of Language	J. J. S. Tarpriwala
6. Evelution of Awadhi	B. R. Sexena
7. English and Scottish popular Ballads	F. C. Child
8. Folk Songs of the Marcal Hills	Dr Varrter Eleveln
9. Folk Dictionary	Botkin
10. Folk Literature of Bengal	Dr. D. C. Sen
11. General Anthropology	M. Jacobs and B.J. Sturn
12. India as known Panint	B. S. Agarwal
13. Introduction of American Folklore	Botkin
14. Langnage	Bloome Field
15. Language	Jespersion
16. Language	J. Vendryes Translated by Paul Radin
17. Linguistic survey of India	Griarson
18. Old Ballads	Frank Sidgwick
19. Old English Ballads	F. B. Gummre
20. Psychology and Folklore	R. R. Marett
21. Scientific History of Hindi Languages	S S. Nanila
22. The Poetics of Aristotle	Longinus
23. The Story of Language	Mario Pal
24. The hand book of Folklore	Sophia Burn
25. Louguistic Speculations of the Hindus	P C. Chakravarty
26. The birth of Languages	R. A. Wilson
27. The Origine and Development of the Bengali Language	S. K. Chatterji
28. The Mcterials of Folklore	Samual P. Beyard
29. The English Ballad	Dr. Murrey
30. The Golden Bough	Dr. Frazer
31. The English Ballad	R. Graves

JOURNALS

1. Buletin of the School of oriental Studies Vol. 1, Part 3,
2. J. A. S B.
3. J R. A. S. Vol, 18,
4. Indian Antiquary Vol. 15, 1885
5. Sensus of Indian, Paper No 1, 1954.  
(Languages 1951 Sensus)



